

العدد الرابع بعد المائة

عقّان

مجلة ثقافية شهرية



AMER RASHID
2007



إدانة لواقعنا الثقافي الذي

ساوى بين العمالقة والهواة !!

نشر بفرح لتلك الأصوات التي أخذت تتعالى من قبل قاعات ثقافية لها سمعتها واحترامها الكبيران في العديد من اللقيات، والمندبات، والمهرجانات، مطابقة بشجاعة وصراحة شديتين وجوب التصدي لواقع هذا التدهار الخطير الذي تشهده الساحات الثقافية العربية. وينسب متفاوتة طبعاً. سواء على صعيد تكريس حالة من رداءة المنجز الثقافي أو من خلال منح صكوك الإبداع لفصح المجال أمام مئات الهواة للحصول على عضوية الهيئات العامة في الروابط والإتحادات الثقافية بغياب أية معايير موضوعية تؤدي إلى غريشة تجاريهم التي لا ترقى للنشر في بريد القراء، مما يشجعهم على التمدادي في جرائهم واستخفافهم بقيمة الكلمة لاعتقادهم أن الكم من هذه الترهات هي المقياس والمعيار لتكريس الصفة التي منحتم إياها تلك الروابط والإتحادات الثقافية العربية.

والحزن أنه في الوقت الذي يتم فيه التشدد لاختيار مطرب أو مطربة عربية بحيث يتم حشد عدد هائل من النقاد والمختصين على مدار عام كامل لاختيار واحد أو واحدة من بين عدة آلاف من المتسابقين، ثم يطرح الأمر على الاستفتاء الشعبي بمشاركة عدة ملايين من المستمعين، فإن الأمر. على خطوته. على الصعيد الثقافي لا يتطلب من لجان العضوية سوى أن يتقدم الشخص الراغب بالانضمام لتلك الاتحادات والروابط بمجموعة قصصية، أو ديوان شعري قام بطبعه بعد موافقة روتينية من دائرة الطبوعات لإنها لم تكتشف فيه ما يسيء إلى الدين أو الأخلاق العامة فقط لا غير. ويتزامن ذلك أيضاً مع وجود تشريعات محلية وعربية ودولية تفرض شروطاً صارمة بأن يتقدم للفحص للحصول على رخصة قيادة سيارة، وللمطبيب الذي يتهاون في تشخيص المرض الحقيقي لمرضاه، وللمصنّع الذي يخالف المواصفات والمقاييس المعمول بها في الإنتاج والتسويق، بينما لا نجد تشريعاً قانونياً أو ميثاقاً أخلاقياً بين النقاد يلتزمون من خلاله بتعريه أولئك الذي يفسدون عقلية هذا الجيل باستهتارهم بخطورة تداول الكلمة الرديئة في أوساط هذا الجيل الذي يعاني في هذه المرحلة. بالذات. من تراجع خطير في اهتمامه بضرورة الرقي بمداركه العقلية، للتمييز بين الغث والسمين. ولعل الاستطلاعات الأخيرة التي جرت بهذا الشأن في أوساط الخريجين في الجامعات تظهر بوضوح أننا في مواجهة كارثة حقيقية ستكون لها انعكاساتها الدوية لأجيال قادمة إذا استمر هذا الوضع على ما هو عليه الآن. وإلا ما معنى أن تكون لدى كل رابطة أو هيئة ثقافية في طول هذا الوطن العربي وعرضه لجان متخصصة في النقد الأدبي تضم نخبة لا يمكن التشكيك بكفاءتها ونزاهة أعضائها، ومع ذلك فإن أعداد المنتسبين لتلك الروابط والإتحادات والهيئات الثقافية تتكاثر كالجرار، لأن قبولهم تم وفق شروط أقل صرامة وأكثر تساهلاً من قبول المنضوين لاتحاد المزارعين أو غرف التجارة، أو أصحاب السيارات الشاحنة، أو المخابزين.

لقد تم ويتم ارتكاب هذه الجناية بحق الثقافة الوطنية والمثقفين لها لاعتبارات لا تخلو من المزاغبة والمجاملة، وإذ بنا نكتشف أن أعداد المثقفين لدينا وفق تلك المعايير أنفة الذكر أكثر عدداً من أقرانهم في الصين وأوروبا والإتحاد السوفيتي سابقاً. ترى كيف تسلس هؤلاء وتم منحهم شرف العضوية هذه، ومنهم من لم يكتب سطرأً واحداً يضيف إلى مشهدنا الثقافي الوطني أو القومي ما يحسب لصالح هذا المشهد، بل على العكس فإنه يشكل إساءة بالغة إليه.

أسوق هذه الخاطرة ونحن نحیی المنكرى الثانية لوفاة الروائي الأردني البندع مؤسس الرزان، وبمناسبة وفاة الروائي العربي الكبير عبد الرحمن منيف. ترى ماذا عسانا نقول لهما في هذه المناسبة، هل نقول أننا لم نشعر بخسارة لفقدانهما طالما أن لدينا الآلاف ممن ذكرنا، أم نفتخر منهما ولروحيهما من خطيئتنا التي جعلت من هم دون قاعات قرائهما وعشاق أدبيهما ندأ لهما ولنجزهما الثقافي الكبير. ٩.



رئيس التحرير

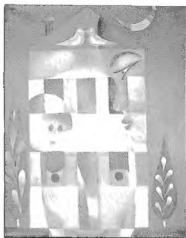


دوريات الهداء



4

عبد الرحمن منيف
الكاتب والسيرة



الغلافان الأول
والأخير (خارجي)

للنقد عامر رشاد

المحتويات

٤	د. إبراهيم خليل	عبد الرحمن منيف ، الكاتب والسيرة
١١	فايز سارة	عبد الرحمن منيف
١٢	مصطفى الكيلاني	سؤال النص
٢١	هاشم غرايبة	مؤنس والمرأة
٢٢	نبيل سليمان	استراتيجية الكتابة
٢٦	رفقة دودين	الخطاب النسوي
٣١	سميحة خريس	مساحة للنأمل
٣٢	ناصر الجعفري	كاركتاير
٣٣	فخري صالح	صديقي مؤنس
٣٤	كمال الرياحي	عمان في تونس
٤٢	نضال الصالح	ما بين رجل وكلمة
٤٦	حسب الشيخ جعفر	تنقلا
٤٩	جمال ناجي	مساحة للروح
٥٠	عباس عبد الحليم عباس	رولان بارت
٥٣	يوسف ضمرة	مدارات
٥٤	صلاح الدين بوجاه	إبراهيم الدرقوثي
٥٦	عيسى الشيخ حسن	هذا وفي النص أحزان أخرى
٥٨	محبوب العيازي	رجل في الشمس
٥٩	مصطفى نصر	لحظة صفاء
٦٠	عبد الحميد شكيل	خطبة الهدد
٦٢	ممدوح صوان	فناء وموسيقى
٦٢	د. تيسير الناشف	انطلاقة الفكر
٦٤	الibas هركوك	قراءة في أن تری
٦٦	عبد المالك اشهبون	حريق الأخيلة
٧٠	ناصر لوحيشي	الملفات الايجابية
٧٥	محمد المطرود	ملك العراق
٧٨	شرف الدين مجدولين	التراث السري
٨٠	عبد الرحيم علام	میلان کوندرا
٨٤	هشام العلوي	المستنسخ الصوفي
٨٨	عبد الله أبو هيف	المرأة قاصة الأطفال
٩٢	تيسير النجار	إصدارات
٩٦	خليل قنديل	الأخيرة

12

ملف خاص بمناسبة
مرور عامين على رحيل
مؤنس الرزاز



50

رولان بـارت
واشكالية النقد



64

قراءة في
"أن تری الآن"



رئيس التحرير المسؤول

عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية

سميحة خريس

فخري صالح

هاشم غرايبة

خليل قنديل

محمود عيسى موسى

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

e-mail: Amman_mg@go.com.jo البريد الالكتروني

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(٥/ ٢٠٠٢/٨٣٣)

التصميم والاعراج

ريما أحمد السويطي

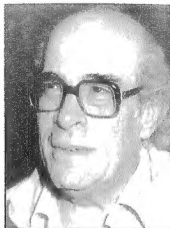
ملاحظة

- ترسل الموضوعات مطبوعة ولا تقبل إلا النسخة الاصلية.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً ، ولن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

66

قراءة في

"حريق الأخيلة"



78

الكلام والخبر

سعيد يقطين

قراءة في

كتاب "الكلام

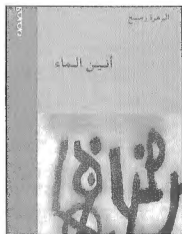
والخبر"

لسعيد يقطين

92

إصدارات

جديدة



عبد الرحمن منيف: الكاتب والسيرة

د. إبراهيم خليل

والثقافية، منها الكاتب والمنفى (١٩٩٢) وذاكرة للمستقبل (٢٠٠١) ورحلة ضوئية (٢٠٠٣) وسيرة مدينة (١٩٩٣). والديمقراطية أولا (١٩٩٥) ولوعة الغياب (١٩٩٨) وعروة الزمن الباهي (١٩٩٩) وغيرها من كتابات تضيق عن الحصر وتستعصي على الإحصاء مما تفرق في صفحات المجلات والجرائد: أهول هذا المطاء الدائق في شرايين الثقافة العربية المعاصرة وعروقها يشهد بحضوره الدائم ووجوده المطلق الذي إن غاب فيه الجسد تجلت مكانه عظمة الروح.

بضعة آلاف من الصفحات سودها قلم عبد الرحمن منيف ليتمتع بها القارئ العربي وينتفع بما فيها من تحليل لهذا الواقع المضطرب الرجراج الذي يجعل من مؤلفها شاهدا على العصر، ووثيقة من وثائقه لا تلبثها الأيام ولا يفنيها زمان. فمن هو عبد الرحمن منيف؟ من هو أبوه؟ وأين كانت ولادته؟ وما هي مراحل طفولته؟ أين تعلم تعليمه الابتدائي والثانوي؟ وهل أتبع له أن يدرس في الجامعات؟ أي الجامعات حظيت بتلمذة الكاتب الكبير؟ وبماذا تخرج فيها وأين أتم تعليمه العالي؟ ما المدن التي زارها فكانت له فيها ذكريات انطبعت آثارها في رواياته المتعددة؟ ما الوظائف التي تقلدها وما هي انعكاسات سجله المهني على عطائه الكتابي؟ ما هي الأفكار المهمة والرئيسية التي طرحها في مؤلفاته سواء الأدبية منها أو تلك التي تتقاطع مع الأدب؟

هذه الأسئلة وأسئلة أخرى غيرها ستكون مدار حديثنا في هذه المقالة التي نحاول فيها أن نلهم أجزاء سيرته

أن تفتح الرواية العربية بواحد من فرساتها وهو عبد الرحمن منيف فلا يعني أن الصراع انتهى وأن منيفا قد غاب عن الميدان. فميراثه الغني، وعطاؤه الثمر، يبقيان الفارس الشجاع في معترك الأقران، شاهرا قلمه الذي هو أحد من السيف، وأكثر طعنا من السنان.

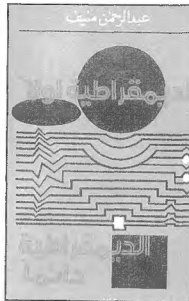
فرواياته "قصة حب مجوسية" و"الأشجار وأغتيال مرزوق" ١٩٧٣ وشرق المتوسط ١٩٧٥ وحين تركنا الجسر ١٩٧٦ والنهايات ١٩٧٨ وسباق المسافات الطويلة ١٩٧٩ وعالم بلا خرائط ١٩٨٢ ومدن الملح بأجزائها الخمسة: التيه ١٩٨٤ والأخدود ١٩٨٥ وتقاسيم الليل والنهار ١٩٨٩ والمنتهى ١٩٨٩ وبادية الظلمات ١٩٨٩. ولأن هنا .. شرق المتوسط مرة أخرى ١٩٩١ إلى جانب أرض السواد ٢٠٠٢ وكتب عديدة تجمع بين أدب الرحلات والذكريات والسيرة والمضالات السياسية والفكرية



فقيه الرواية العربية
عبد الرحمن منيف

ويبدو أن احتفائه بمولوده الأخير عبد الرحمن أجبره على البقاء، وفي هذه الأثناء داهمه المرض ولم يمهله طويلاً. وعاش عبد الرحمن في ظروف لا تدعو إلا للقلق. ومع هذا فقد وجد ذوهه أن عليهم إرساله إلى الكتاب. وكانت عمان في ذلك الحين مملأً بالكتاتيب التي يقصدها الأطفال من أبناء الأغنياء والفقراء على حد سواء ليتعلموا مبادئ القراءة ورسم الحروف وتهجئة الأنفاظ وحفظ سور قصيرة من القرآن وترتيلها ترتيلاً جيداً حتى وإن لم يفهموا معانيها الفهم الذي يقتضيه التفسير والعلم بالشعر أو العمل به. وفي كتابه "سيرة مدينة" الذي ظهرت الطبعة الأولى منه عام (١٩٩٣) وأعيدت طباعته طبعة خاصة في بيروت مزينة بصور ورسوم من ريشة الفنان مروان قصاب باشي، يتحدث عن كتاب الشيخ حافظ قائلاً:

كان مكتب الشيخ حافظ هو السجن الأول الذي يتردد إليه الطفل. كان يقع في أول جبل عمان، على السفح الجنوبي، نهاية شارع خرفان... أما طريقة جلوس التلاميذ فالكبار -تلاميذ الصف العالي- كما كان يطلق عليهم، وعددهم بين الأربعة والخمسة، يجلسون في الوسط مقابل الشيخ. وكانوا يدرسون الصفار. وفي بعض الأحيان يؤدون خدمات يكلفهم بها الشيخ... ويواصل منيف سرد حكايات طريفة شهدها كتاب الشيخ حافظ مسلطاً الضوء على ما تميزت به شخصية هذا الشيخ مما يذكرنا بأسلوب طه حسين في وصف شخصية (سيدنا) وتحليله لها في كتابه الأيام (١٩٣٣)، فشيخ الكتاتيب غلاظ القلوب عادة. ومتهورون. ويشتمون التلاميذ ويستخدمون القوة في التأديب.



وأحدثت جوازات سفر وقامت حكومات بشرطة وحراسة غايتها منع المتسللين من بلد إلى آخر. وأصبحت الحركة مقيدة بكثير من الشكليات لذا أثر أن يختصر جزءاً من رحلاته وأن ينيب عنه آخرين فكان يرسل بعض أقربائه أو أصدقائه أو أولاده بدلا عنه في رحلاته الجديدة. البداية من عمان:

وفي عام ١٩٣٢ وفي أشاء مقامه بعمان التي رحل إليها من دمشق ولد عبد الرحمن.

ولم تكن في نية الأب الإقامة طويلاً بل كان يريد، وفق ما يذكر المؤلف عن نفسه، البقاء فيها لمدة قصيرة يواصل بعدها سفره إلى نجد عازماً على الاستقرار هذه المرة.

كان مكتب الشيخ حافظ هو السجن الأول الذي يتردد إليه الطفل

مما كتب على الرغم من أنه كصديقه عروة الزمن البهاهي رحل عنا رحيله المفاجئ دون أن يترك لنفسه فرصة الإدلاء بشهادته المباشرة تاركاً لرواياته العديدة أن تكون شهادة غير مباشرة عنه. كغيره من البدو ترك أبوه موطنه الأصلي في نجد مع قافلة من قوافل الإبل وبدأ رحيله بحثاً عن الرزق. وقد طال به السفر والترحال إذ كان كثيراً ما يتوقف في مكان ليجلو عنه بعد زمن. لذا كثر المحطات في طريقه: في العراق أقام مدة قصيرة ثم في الشام وبعد شهر طويلة امتدت سنة أو أكثر عاد إلى نجد لا ليستريح طويلاً. إذ ما عثم أن شد الرحال ثانية. وفي إحدى رحلاته تجمع لديه قدر لا بأس به من المال فعاد إلى نجد حيث تزوج بإمراته الأولى. ويبدو أن من طبيعته أن يضيق به المكان إذ استقر به طويلاً لذا حمل أسرته الصغيرة وإبله وماشيته واستأنف السفر ليقيم في البصرة ثم في بغداد ثم في دمشق التي قرر فيها أن يتزوج من امرأة أخرى.

وزواجه من امرأة شامية جعله يتخذ من دمشق مقراً دائماً إلى جانب مقمره السابق في نجد، فهو يطوف في البلاد ثم يعود إلى دمشق. فكانها أصبحت نجداً أخرى، وكأن لسانه حاله يقول: إن تنهني فتنامة وطني أو تتجدي يكون الهوى نجداً.

ويذكر عبد الرحمن منيف شيئاً مهماً يابى إلا أن يكون له فيه مغزى. فقد توقف والده عن السفر والترحال لأنه أصبح زاهداً في الحركة راكناً إلى الاستقرار ومطلب الإقامة ولكن لأن الظروف تغيرت فجاء المستعمرون بحدود رسموها ليفصلوا بين أجزاء الوطن الذي يتنقل فيه حراً لا يسأل من أين يجئ أو إلى أين ينوي الذهاب.

وينتقل عبد الرحمن منيف من كتاب الشيخ حافظ الى كتاب شيخ آخر وهو مكتب الشيخ (عبد) الذي كان موقعه في (الشابسوغ) غير بعيد من المدرج الروماني. ومثلما فعل بكتاب الشيخ حافظ، وصف لنا هذا الكتاب فقد كان يتألف من حجرة واحدة والأطفال يجلسون على الأرض. وكانت آثار الشيخوخة قد غلبت على الشيخ عبد فلم يكن يقدر على القيام إلا بمسقة لذا كان يستخدم عصا طويلة في تنبيه الغافلين من الطلاب. ومهما يكن من أمر الكتاب فإن الدراسة فيه لم تكن تتعدى في بعض الأحيان معرفة رسم الحروف وأبها منقوطة وأبها غير منقوطة، وهذا ما تقيده الكلمات الآتية التي كان الأطفال يرددونها بصوت عال وراء الشيخ:

الألف لا شي عليها

والباء نقطة تحتها

والثاء نقطتين فوقها

وفي تلك الأثناء كانت في عمان ثلاث مدارس حكومية ابتدائية إحداها هي المدرسة (العبدلية) وهيها تلقى عبد الرحمن تعليمه الأساسي. وقد وصفها لنا في كتابه سالف الذكر فعدد صفوفها خمسة تتوزع في طابقين. وكان المبنى يحتوي إلى جانب الصفوف غرفة للمدرسين وأخرى للمدير وتحيط بها باحستان مسفرتان. وفي أفضل الفصول التي دبرجها قلم عبد الرحمن منيف نجد وصفا شائقا ليوم مدرسي في ذلك الحين. وبما أن الجبال - هنا - لا يتسع لذكر ذلك الوصف أو ذكر بعضه على الأقل فإننا نجمل ما ذكره، فقد كان المدرسون يلجأون الى الضرب في تقويم أحوال الطلبة وكان شعارهم العصا لمن عصى ذريعة كافية لمعاقبة الخارجين على القانون. المتأخر أو من



عبد الرحمن منيف سيرة مدينة

تقديم د. راجي عيسى

طبعة خاصة

الطبعة
الطبعة
الطبعة

عرف عبد الرحمن منيف عدداً من الأساتذة والمدرء الذين تركوا بصمات في شخصيته

ضبط يدخن السجائر. أو الكسول الذي لا يقوم بواجباته ولا ينفذ ما طلبه منه الأساتذة. وفي هذا الطور عرف عبد الرحمن منيف عدداً من الأساتذة والمدرء الذين تركوا بصمات في شخصيته كالمعلم داود الذي يثير فضول الطلبة، ومولود بروحه الساخرة وجسمه الرياضي القوي.

ومن العبدلية انتقل عبد الرحمن الى مدرسة جديدة غير حكومية لمتابعة تعليمه الثانوي، تلك المدرسة هي الكلية العلمية الإسلامية التي عرف فيها طلاباً مثله أصبحوا فيما بعد من قادة البلاد ورجال الحركة الوطنية والإسلامية ومنظمي الأحزاب، أو من المبدعين الكتاب وأصحاب الفكر والنظر. ولكن هذا الانتقال لم يكن حركة عادية كأي حركة يرتقي

بمقتضاها الطفل درجة جديدة في سلمه التعليمي. وإنما هي أشبه باجتياز برزخ يفصل بين حياتين مختلفتين. يقول عبد الرحمن منيف في وصف هذه النقطة من حياته: الانتقال من المدرسة الابتدائية الى المدرسة الثانوية كالانتقال الفجائي من الصيف الى الشتاء أو يشبه اقتلاع شجرة من مكانها وغرسها في مكان مختلف.

ومع هذا فقد عرف عبد الرحمن في الكلية مدرسين مصريين أجدهما مدرس الفيزياء يوسف والآخر هو مدرس الرياضة واسمه هلال ولكن الطلبة أطلقوا عليه اسم أبو شنب. وعرف يوسف البرقاوي وعبد الجبار الفقيه معلم اللغة العربية الذي اتخذ من طه حسين مثله الأعلى. وزخريان أستاذ اللغة الانجليزية وكذلك لطفي ملحس ومحمود العابدي ومحمد أبو غريبة. ومع أن المعلمين الذين عرفهم كانوا يتأوون حضوراً وغيباً إلا أن مدير الكلية بشير الصباغ ومسجلها زهير كحالة لم يتغيرا أبداً طوال فترة دراسته. وذكريات عبد الرحمن منيف عن هذه الكلية حافلة بالكثير. ففي هذه الأثناء اقتحمت الحداثة مدينة عمان فظهرت فيها سيارات جديدة وعبدت الشوارع وزحف العمران على الأراضي الزراعية في جبل عمان وغيره ونشط قطاع الاتصالات وغزت البضائع الأوروبية واليابانية سوق المدينة الذي كان يؤمه المتسوقون من البوادي والقرى. وعلى أصوات المدافع التي ميزت الحرب العالمية الثانية أدخل المذيع الى المدينة. ونتيجة ذلك شهدت المدينة حراكاً سياسياً تمثل في ظهور نواة لحركة أدبية وفكرية تصدرها عدد من المدرسين في الكلية ومن هؤلاء

سليم وفائق حسن وجماعة الفن الحديث. وكان جبرا إبراهيم جبرا الذي ربطته بالراحل منيف علاقة متينة دفعت بهما لكتابة عمل ابداعي مشترك هو (عالم بلا خرائط) قد سبق عبد الرحمن منيف، واتخذ بغداد مقاما له منذ عام ١٩٤٩.

ولجبرا ما له من أثر في إرساء قواعد الحداثة في الأدب عموما والشعر على نحو خاص. وعبد الرحمن منيف تمتع في هذه المدة التي أقامها ببغداد بلذة الاكتشاف. فكان حسبه أن يعرف الكثيرين بماذا يفكرون. وأن يرصد عن كثب التيارات الجديدة التي شرعت في تغيير أفكار الجيل الناشئ سواء في السياسة أو الأدب أو الفن. يقول في هذا الصدد ما يلي: «كنت أكتفي بالمتابعة دون رغبة في الكتابة أو المشاركة عدا المساهمة في النشاط العام الذي تغلب عليه الاهتمامات السياسية بالدرجة الأولى». ويبدو أن الغموض يحيط بأسباب مغادرته للعراق قبل أن يتم دراسته بجامعة بغداد. وقد ذكر أنه اضطر إلى المغادرة في أعقاب الأحداث التي أحاطت بظروف الاعداد لتوقيع حلف بغداد سنة ١٩٥٥.

فقد طرد عدد كبير من الطلاب العرب الذين لجأوا للقاهرة لمتابعة دراستهم في الجامعة المصرية. يذكر الروائي في كتابه «عروة الزمان الباهي»، الحكومة العراقية في ذلك الحين كانت تلجأ إلى طرد أعداد كبيرة من الطلبة العرب وكان أكثرهم من أبناء المغرب العربي وكان هؤلاء المطردون يتوجهون إلى جامعات سورية ومصر. وبما أنه يصف وصول هؤلاء الطلبة إلى القاهرة وترحيبها



مسرعة وردت في حديثه عن جدته وعودتها إلى العراق تؤكد أنه سافر إلى بغداد عام ١٩٥١.

يقول «مرت سنة، ومرت سنة ثانية، وكادت تمر الثالثة..» وهذا يعني مرور سنوات ثلاث على نهاية الحرب العربية الإسرائيلية ١٩٤٨. ولا شك في أن عبد الرحمن منيف كان قد أنهى دراسته الثانوية في ذلك العام، وقد بلغ الثامنة عشرة. فشد الرحال مع جدته إلى بغداد، والتحق بالجامعة سنة ١٩٥٢ في حقبة كانت فيها كما يصفها لنا في كتابه عروة الزمان الباهي (١٩٩٥) مركز الاستقطاب الرجعي الاستعماري. إذ كان الحكم فيها يقود سياسة الأحلاف العسكرية، ويعادي حركات التحرر الوطني، متمها إياها بالشيوعية. ولا يفتأ يتآمر على الدول المجاورة التي تتبع سياسة تحريرية معادية للاستعمار والتبعية، ولكنه مع ذلك انتفع بالأجواء الأدبية والفكرية والشفافية في بغداد ويجب ألا ننسى هذه الفترة ١٩٥٢-١٩٥٥ وما جادت به من قرائح: السياب مثلاً، والبياتي، والحيدري وحسين مردان والتكرلي وحسب الشيخ جعفر وفي الفنون جواد

حمدي الطاهر ويوسف البرهناوي والشيخ تقي الدين النبهاني وجورج حبش وممن لمت أسماؤهم في عمان: شفيق رشيدات وعبد الحلیم نمر وسليمان الحديدي ومنيف الرزاز وتبلور تياران أحدهما قومي والآخر إسلامي.

وعرفت عمان في هذه الحقبة صدور عدد من المجلات كان عبد الرحمن منيف قد نشر أولى محاولاته فيها. ومنها مجلة صوت الجيل التي ظهرت في إربد وكانت برأيه منبرا لطلبة الأردن. وظهرت أيضا مجلة أخرى باسم المنهل في عمان وهي للأساتذة، والمنهل الصغير وهي للطلبة وقد شهدت هذه المجلة ظهور قصيدة (الشعر الحر) قبل أن تعرف محاولات بالكثير ويبيع حقي أو نازك الملائكة أو السياب. وتصدر المثقفون الشاعر مصطفى وهي التل والشاعر حسني فريز وحسني زيد الكيلاني وعيسى الناصوري وأطلع منيف على ما كانت تنشره مجلات الرسالة والثقافة وكلاهما تصدر في القاهرة من أدب لأنهما كانتا توزعان في عمان إلى جانب مجلة الأديب القادمة من بيروت. ولا شك في أن عبد الرحمن منيف بتمرفه على هذه الأجواء وبانخراطه فيها وفي جو الحراك السياسي عرف النشاط الحزبي أو اقترب منه في مرحلة التحصيل الثانوي وكلامه التفصيلي عن شخصيات حزبية عاصرهما في حينه ينم على ذلك، وإن ظل تصريحه حول هذا النشاط مواربا يترك للقارئ حرية الاستنتاج.

الخروج من مسقط الرأس:

على الرغم من أن عبد الرحمن منيف لا يذكر متى رحل عن عمان وغادرها ذكرا واضحا إلا إن إشارة

بهم فإن الاستنتاج الدقيق هو أن عبد الرحمن منيف طرد مع الطلبة واضطر إلى اللجوء للقاهرة التي كانت في حينه : "ملتقى الأحرار من البلاد العربية ففيها عرف كلا من الكيلاني والقصبي والبياتي والفيتوري والراوي وغائب طلمعة فرمان والكحاني". وقد أصدر بعضهم أول أعماله القصصية أو الشعرية فيها. وفيما يلي ذلك تعرف إلى الجادرجي والحداد والرويسي وكلهم سياسيون لجأوا إلى القاهرة. وفي رأي الكاتب نكاد لا نجد مناضلاً حزبياً عربياً إلا وكانت له مع القاهرة قصة طويلة أو قصيرة. فقد تحولت في رأيه ولا سيما بعد عدوان ١٩٥٦ إلى رثة جديدة يتفلسف عبرها أحرار العرب سواء في الإقامة أو في الصحافة أو الإذاعة أو حتى دور النشر. وهذا يعني أن دراسة منيف في مصر لمدة ثلاث سنوات كانت غنية بالمعنى الدقيق للكلمة. ومع هذا فهو لم ينشر فيها أيًا من أعماله المبكرة. في سنة ١٩٥٨ سافر إلى يوغسلافيا وكانت في حينه إحدى الدول المؤسسة لحركة عدم الانحياز إلى جانب مصر عبد الناصر، وجمهورية الهند بزعامه جواهرلال نهرو.

غواية المكان:

ولذا فإن الكثير من المثقفين العرب والملاحقين وجدوا فيها مستقراً آمناً ومكاناً للدراسة في الجامعات اليوغسلافية. يصف الأوضاع في يوغسلافيا قائلاً: "في أثناء إقامتي هناك أواخر الخمسينات وبداية الستينات عرفت الكثير من الأصدقاء الذين كانوا إما طلبة أو جرحى جاءوا من الجزائر لتلقي العلاج إثر إصابتهم في حرب الجزائر الشعبية. فكانت بلغراد بسبب ذلك لا يشعر المثقف

العربي فيها بالغربة بل كأنه يعيش في بلاده. يلتقي فيها الباهي (عروة الزمان) والمهدي بن بركة الذي كان في حينه قبطياً من أقطاب المنظمة الأسبوعية الأفريقية. ومشييل طراد والبارودي وعدد آخر غير قليل من الصحفيين». وعلى عادة أبيه ظل عبد الرحمن منيف يتنقل بين العواصم فهو في بلغراد الآن وبعد قليل من الأشهر في القاهرة أو في باريس أو بيروت، لكن المدينة الوحيدة التي لا يستطيع إلا الارتباط بها فهي بيروت، فهو زارها

علاقة منيف بالمكان تبدأ اعتياداً يتحول إلى إيلاف ثم إلى سبطوة

بعد عام ١٩٦١ ويعد أن حصل على درجة الدكتوراه في اقتصاديات النفط. يقول واصفاً بيروت في حينه: "لا يمكن لمكان في المنطقة العربية كلها أن يكون مثل بيروت، أو بديلاً عنها، فهذه المدينة ضرورة لنفسها، لأهلها، ولآخرين أيضاً، لا سيما العرب، هكذا كانت وربما هكذا ستبقى".

وكان منيف قد غادر بغداد إلى بيروت سنة ١٩٧٢ وعمل في صحافة لبنان. وفيها كتب أولى رواياته الجيدة وهي قصة حب مجوسية. ولكن الرواية التي لشتهر بها كانت الأشجار وأغتيال مرزوق التي صدرت الطبعة الأولى منها سنة ١٩٧٣. وأما شرق المتوسط التي ظهرت عام ١٩٧٥ فقد وضعت صاحبنا في قمة المبدعين الروائيين في الربع الأخير من القرن الماضي. وفي بيروت

كما في بغداد ودمشق عرف عبد الرحمن منيف الكثير من الكتاب والأدباء الذين يتربدون على مقاهي الصحراء ورأس بيروت والروشة. ومن بين هؤلاء من كانت تلاحقهم أنظمتهم الدكتاتورية والرجعية. ومنهم من استقروا في بيروت بعد أن أعجبوا بمناخها الديمقراطي والثقافي. أو لأنهم وجدوا فيها منطلقاً لتحقيق أحلامهم في السياسة أو الاقتصاد فاحتظت بهم مقاهي الهورس شو ومطعم فيصل وسترن والأنكل سام القريب من الجامعة الأمريكية. ومن بين هؤلاء الذين عرفهم منيف كمال ناصر الشاعر ومحمد الماغوط وعلي الجندي ورفيق شرف وعصام محفوظ وميشال أبو جودة.

وكانت بيروت بمطاعمها الكثيرة ومقاهيها همزة وصل بين الصحفيين والمثقفين أو من يسميهم (الأدبانية) تارة والقضاة تارة أخرى لأنهم كانوا يسمحون لأنستهم بإطلاق الأحكام المبرمة على كل من يمر أو يتم ذكره. في تلك المدينة ظل منيف يلتقي الأخبار والكتب المتنوعة ويحضر اللقاءات المستعجلة مع زنين الكؤوس وأطباق التبولة والنسيم الليل الزاحف من جهة البحر. وكتب مثل عبد الرحمن منيف اعتاد التنقل والترحال لا يفتأ يكرر كلامه عن المدن. القاهرة، بغداد، ودمشق، وبيروت، وعمان، فعلاقتها بالمكان تبدأ اعتياداً يتحول إلى إيلاف ثم إلى سبطوة يصعب الفكاك منها. وحتى الصحراء التي كتب عنها أفضل رواياته: «النهايات» و«مدن الملح» وغيرهما، من الأماكن التي غرق في هواها حتى الآن.

الحب من النظرة الأولى:

ومع استمرار تنقله بين بيروت

و"الديمقراطية أولاً" و"شرق المتوسط مرة أخرى" وليمهد طباعة كتابه "سيرة مدينة" طبعة خاصة بمقدمة من الفنان مروان قصاب باشي. ويصنف كتاباً قيماً عن هذا الفنان بعنوان "رحلة الحياة والفن" ١٩٩٦.

وما يثير القراء في أعمال عبد الرحمن منيف أنه يصرف النظر عما في أعماله من تجريب أو تجاوز لمدارس الرواية التقليدية التي عرفناها في أعمال نجيب محفوظ أو حنا مينه، قادر على أن يقنع الناس بمزجه الكامل لمالم المدرسة الأصلية في الرواية والكثير من مظاهر الحداثة والتجريب، فلفته الروائية سواء في الأشجار وأغتيال مرزوق، أو في "ششرق المتوسط"، أو في "النهايات"، أو في "حين تركنا البحر" لغة تصرف من فنون الإبداع الأدبي الأخرى من الشعر والحكاية والقصيدة النثرية والصور القلمية ولغة الخواطر التي تنجح إلى الشفافية والصفاء النثري لا سيما في الوصف، وهو إلى جانب إغراقه في التفاصيل، مثلما نلاحظ في سيرة مدينة (عمان في الأربعينيات) نجده يحسن تصوير المكان بما يكشف عن تأثيره في الإنسان، ومن تأثيره في مجريات الحوادث والزمان، فيبدو كمن يستوقف اللحظة وهي عابرة فيضنها أماماً ويخضعها للتأمل والذكر كاشفاً عنها كل ما يتهددها من إهمال ونسيان. هكذا بدت لنا عمان بشوارعها وأبنيتها وسيلها المتدفقة ومقاهيها الوحيد "مقهى حمدان" ومدارسها الصغيرة أشبه بهياكل حية كان شيئاً لم يطرأ عليها منذ عام ١٩٣٧، وتقنياته المسردية ليست نمطية ولا أسلوب واحد



وأديب أسحق وأحمد شوقي ومحمد حسين هيكل والشيخ محمد عبده وتوفيق بكري وطه حسين وانتساء بمحمود درويش وأحمد عبد المعطي حجازي ونزار قباني وآخرين كثيرين. سنوات من الكتابة:

في باريس اتسمت شبكة علاقاته بالأدباء والناشرين وكذلك بالمشفقين الميسامين والحزبيين اللاجئين إليها لجوءاً سياسياً مع أنه كان قد تغلى عن انتمائه الحزبي منذ مؤتمر حمص سنة ١٩٦٢. واتسمت علاقاته بالصحف والمجلات وأجريت معه لقاءات وحوارات نشرت في أفضل الصحف وأذيعت من محطات تلفزيونية وشرعت رواياته لنيل جوائز أدبية عديدة منها جائزة تيسير سبول للرواية (١٩٨٦) وجائزة سلطان العويس (١٩٨٩) وجائزة القاهرة للإبداع الروائي (١٩٩٨). وفي سنة (١٩٨٦) عاد عبد الرحمن منيف ليقم في دمشق ملفياً عصا الترحال بعد أن اشتعل الرأس شيباً وأن الألوان ليتفرغ لأعماله الأخيرة "أرض السواد" و"لوعة الغياب" و"عروة الزمان الباهي" و"رحلة ضوء" وذاكرة للمستقبل" والكاتب والنفس

ودمشق وبغداد ردماً غير قصير من الزمن عمل في بعضه محرراً لمجلة "النقط والتنمية" التي كان قد أشرف على انشائها جبراً إبراهيم جبرا لشركة نفط العراق، أو مستشاراً في شركة النفط السورية، إلا أن باريس ظلت الحلم القديم الذي يراوده. وقد شد إليها الرجال سنة ١٩٨١. وهناك وقع في غرام هذه المدينة، ولم يستطع الانفصال عنها عائداً إلى دمشق إلا بعد خمس سنوات تقرب خلالها للكتابة تماماً. وفيها أنجز رواياته الخمس التي صدرت في سلسلة متكاملة باسم مدن الملح. يقول صاحب الأشجار وأغتيال مرزوق في وصف باريس هي: "خلاف عواصم كثيرة في العالم مدينة الغواية الكبرى. تعرف كيف تحب نفسها، كيف تقوي، كيف تأمر، وأخيراً كيف تسيطر، انها تفعل ذلك بطريقة غريزية، علناً وفي كل الساعات تفعل ذلك بطريقة ساحرة، دون قسر، دون أي شعور بأنها تمثل أو تصنع".

وفي باريس اندمج عبد الرحمن منيف في أجواء تمتع المثقف والكاتب المبدع المزيد من الانطلاق، فهي بما طبع عليه من الوان التمدد والتتبع تبدو له رحبية تفسح مجالاً لأنماط الناس والحياة لا يخطر ببال، ولا يتصوره ذهن أو خيال، وهي لا تفعل ذلك اجتذاباً للسياح والأغنياء بل لأن التراكم التاريخي جعلها هكذا. ومدينة من هذا النوع لا تجتذب الخصوم حسب بل تجعلهم يتعاضون ويقبلون عليها برضى مصدره أنهم واقعون في غرامها من النظرة الأولى.

وهكذا كان عبد الرحمن منيف مثل غيره الذين سبقوه إلى هذه المدينة بدءاً برفاع الطحطاوي الذي منف عنها كتابه تغليص الابريز، مروراً بالشدياق

يسيطر عليها، ويتحكم بها، فهو كثير التنوع. تارة يستخدم الراوي المتكلم، وطوراً يستخدم الراوي العليم، وفي أحيان أخرى يلجأ إلى التولوغ الداخلي تاركاً للحوار الفردي أن يتمدد بحرية في مساحة السرد الروائي، متيحاً للراوي أن يتخذ ألقمة مختلفة، وأن يتوارى وراء ضمائر عدة.

ولعبد الرحمن منيف ولع ظاهر بالحكاية التي يوشك بعض الكتاب - أو لنقل ادعياء هذا اليوم - يستقلونها من حسابهم لأن الرواية هي ظن الكثير منهم كل شيء إلا الحكاية. مع أنها حكاية قبل كل شيء، ورواياته ومنها "النهايات" تستخدم أسلوب الحكاية المتكررة تقنية أساسية، حتى أنه يتيح المجال لعدد من الشخصيات فيها لكي تسرد حكايات، ومن سردها لهذه الحكايات تتجمع خيوط حكاية كبرى تشمّلها أجمع.

ومهد الرحمن منيف يعلي من شأن الإنسان في رواياته رجالاً كان أو امرأة فالعنصر النسوي في شرق المتوسط مثلاً مكافئ للعنصر الذكوري. فالألم فيها تكاد تضارع من حيث الأهمية شخصية الأم هي رواية غوركوي. مع أن كثيرين من القراء يظنون رجبا بطل الرواية وحده. والحق أن المؤلف جعل من الأم ومن أنيسة شقيقة رجب إسماعيل بطلتين، وهو في نظريته إلى الشخصية ديمقراطي تماماً إذ يترك لها أن تنمو وتطور وتتصرف بحرية خلال الأحداث لا يماثلها بأي نوع من التسلط أو القهر، لذا فهي تكسب صفاتها النفسية والروحية من الدور الذي تقوم به، والأفعال التي تتخذها، ومثل هذا لا يكتشفه القارئ إلا بالتدريج وليس من الصفحات الأولى. فقد يتم القارئ نصف رواية من رواياته

قبل أن تتضح الفكرة التي يريد تكوينها عن هذه الشخصية أو تلك. ويميل منيف إلى الاستقلال عن شخصياته ونادراً ما يكتب عن نفسه فيها أو أن يتخذ من شخصيته محورا للرواية على نحو ما اعتدنا من جبرا إبراهيم جبرا مثلاً أو من حنة مينه في المستنقع ويقايا صور والدغل أو من سحر خليفة في مذكرات امرأة شقية أو من مؤنس الرزاز في اعترافات كاتم صوت وغيرها. فرواياته ليست البهوما لذكرياته بل

يعلي منيف في رواياته من شأن الإنسان رجلاً كان أو امرأة

هي أعمال فنية أولاً، الحوادث فيها من اختراعه، وكذلك الشخص، وإن لم تبرأ تماماً من الحس التاريخي. وهذا يفسر إحساس بعض القراء الذين يقرأون أعماله بوجود التاريخ بين ثنايا المقاطع المسرودة والحكايات المروية والأشخاص الذين يتجادلون أطراف الحديث. وهذا الإحساس له ما يسوغه لأن روايات عبد الرحمن منيف تنفّس من هذه الأمكنة التي تجري فيها، والوقائع التي ترونها نسجت من فئات الواقع البومي، لذا لا يستبد منها الجانب التاريخي فهو متغلغل في التفاصيل ولا يستطيع فصله عنها. فهو بهذا المعنى ليس مفروضاً عليها فرضاً من الخارج. إن قصص التعذيب أو الانفلاتات أو رحلة النفي أو المسجن قصص

متجذرة في تاريخنا الحديث ولكن الكاتب لم يربط بين رواياته والحوادث التاريخية ربطاً جغرافياً ميقاً تبعاً للتسلسل الأوكرونولوجي على نحو ما نجد في رواية الرغبة لتوفيق يوسف عواد، أو رواية دفننا الماضي لعبد الكريم غلاب.

وصفوة الحديث أن عبد الرحمن منيف (١٩٣٣-٢٠٠٤) برواياته الكثيرة وكتبه التي تضم مقالاته ورؤاه السياسية كاتب أصيل تناول كثيراً من قضايا الواقع العربي المعاصر. من بنية المجتمع وتركيبه الطبقي وما فيه من أغنياء وفقراء وما تمرّوه من أحوال في المعيشة والثقافة ومكانة المرأة فيه، إلى الدين والأخلاق والممارسات المحظورة. معرضاً بتغلغل الخرافة في هذا المجتمع من إيمان بالتجسيم والاستسلام للسعر واليقين بتدخل الجن والمفاريت إلى قناعة بقدرات الأولياء وكراماتهم إلى ما يمرّوه هذا المجتمع من أزمت سياسية تصف به من حين إلى آخر، مسلطاً الأنواء على عينات من الطبقة الحاكمة أو المتسلطة أو المستبدّة. دون أن يتخلّى في الوقت نفسه عن توجيه الأنظار إلى ما جلبت عليه الناس في هذا المجتمع من أوصال بدوية تتم على القفطة. فكانت شخصياته ونماذج البشرية متنوعة والأمكنة التي تدور فيها متعددة، والحبب الزمنية التي استخرقتها الأحداث متباينة طولاً وقصراً بحيث تكفي للتعبير عما جرى ويجري من تحولات، ولم يترك الكاتب الواقع الاقتصادي فسلط الأنواء على تأثير النفط في الإنسان والمكان، وذلك كله مما يجعل رواياته ديواناً حافظاً وسجلاً شاملاً لواقع الحياة الحديثة في العالم العربي عامة، وفي منطقة الخليج وشرق المتوسط خاصة.

عبد الرحمن منيف.. تنوع الحياة والتباينات نتاجها

فايز سارة

غيب الموت في دمشق الروائي والكاتب عبد الرحمن منيف بعد معاناة من مرض، لم تمنعه في السنوات الاخيرة عن كتابة اعتاد ممارستها، كان من نتاجها كتابه الصادر مؤخراً في بيروت "العراق... هوامش من التاريخ والمقاومة"، وهو جزء من كتابات متنوعة اعتاد عبد الرحمن الخوض فيها، شملت الكتابة الروائية، التي اشتهر بها الى جانب النقد الروائي، وكذلك كتابات في السياسة والاقتصاد، صدرت له فيها مؤلفات ومقالات كثيرة.

وعبد الرحمن كما هو واضح في اهتماماته الكتابية المتنوعة، مختلف عن أمثاله من الكتاب المثقفين. اذ عاش حياة مختلفة، بل اكد اقول ملتصبة على ما فيها من وقائع ومعطيات، جعلت من هويته محط أسئلة، يثيرها الاقربون والابيدون، وقد يكون هذا بين اسباب جعلت كثيرين ممن قرأوا أعمال منيف الروائية، يشعرون ان منيف منهم سواء كانوا سوريين أو فلسطينيين، اردنيين، أو عراقيين أو غيرهم، وخاصة الذين تفرغوا على منيف من بوابة روايته "شرق المتوسط" والتي اسمح لنفسي القول، ان منيف لم يختر عنوانها ببراءة أو بعيادية، بل في محاولة لتأكيد التشابه والتماثل الذي يصل حد التباس هويات أشخاصها وهوية كاتبها، وهو وضع قائم في حياة منيف ذاته.

ولد عبد الرحمن منيف في عام ١٩٢٢ في عمّان بالأردن، لأب من نجد وأم عراقية، وبعد ان أنهى دراسته الثانوية في الأردن، التحق بكلية الحقوق ببغداد عام ١٩٥٠، لكنه طرد منها وعدد كبير من الطلاب العرب نتيجة احتجاجهم على انضمام العراق الى حلف بغداد، فذهب الى مصر لمتابعة دراسته فيها، ثم غادرها بعد تخرجه من جامعة القاهرة ليدرس في بلغراد، ويحصل منها على دكتوراه في اقتصاديات النفط.

ومثل تنوع هوية الابوين، وتبدل اماكن الدراسة بين عمان وبغداد والقاهرة، وبغداد، وتوعدت اماكن اقامة منيف وميادينه عمله، ففي الستينيات جاء الى دمشق للعمل في قطاع النفط السوري، وفي بداية السبعينيات، غادر الى لبنان للعمل في الصحافة متوافقاً مع توجهه الى الكتابة الابداعية، والتي كانت بداياتها روايته "الاشجار وأغتيال مرزوق" الصادرة عام ١٩٧٢، وقد اثارت الكثير من الجدل والأسئلة، قبل ان تكرر سبعة أعماله الروائية: (قصّة حب مجوسية ١٩٧٤)، (شرق المتوسط ١٩٧٥)، (حين تركنا الجسر ١٩٧٩)، (النهايات ١٩٧٧)، (سباق المسافات الطويلة ١٩٧٩)، (عالم بلا خرائط بالاشتراك مع جبرا إبراهيم جبرا ١٩٨٢)، (خماسية مدن الملح ١٩٨٤)، (والأخود ١٩٨٥)، (وتقاسيم الليل والنهار ١٩٨٩)، (والنبت ١٩٨٩)، (وبداية الظلمات ١٩٨٩)، (والآن هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى ١٩٩١)، (لوعة الغياب ١٩٨٩) (وإرض السواد ١٩٩٩).

ويبدو ان ميل منيف للتنوع والتبديل، قاده الى الانتقال الى بغداد عام ١٩٧٥، للعمل هناك بين الادارة والصحافة، وكان من ثمرة عمله في بغداد مجلة "النفط والتنمية"، للتخصص. لكن المقام هناك لم يطل، فانتقل منيف الى باريس ليعيش فيها، غير ان صعوبة توافقه مع المكان وإنماطه، جعلته يقادر الى دمشق، ويستقر فيها منذ أواسط الثمانينيات.

ولا شك، ان تجربة منيف الصحافية سواء من خلال عمله في الصحافة اللبنانية ومنها مجلة "البلاغ"، او في تصديده لاصدار مجلة متخصصة بشؤون النفط والتنمية في العراق، قادت الى خوض غمار تجربة مميزة على الصعيد الصحافي بعد عودته الى دمشق، فشارك مع كل من سعد الله ونوس وقيصر دراج في اصدار كتاب دوري باسم "قضايا وشهادات"، قدم بداية التسعينيات مساهمات مهمة في معالجة جوانب من الحياة الفكرية العربية ومشاكلها الراهنة.

وتنوع محتويات وحيثيات حياة منيف في جوانبها المختلفة، كان لا بد ان يمد حضوره الى علاقاته بالسياسة، ومنها انخراطه في حزب قومي الاتجاه، ومن موقعه داخل الحزب القومي، اختار الوقوف الى جانب مصالح الفئات الاكثر شعبية، غير ان ما تمخضت عنه المسيرة العملية للحزب القومي الحاكم في بلدين عربيين، ربما كانت الدافع الرئيس لخروج منيف من الحياة السياسية بمعناها الحزبي واليومي، والدخول الى فضاءاتها الاحرج في الاهتمام بالشأن العام وبالبالناس، وكلها ما كان محور كتابات منيف في الادب والفكر والاقتصاد، وقد يكون الاكثر دلالة في هذا اضافة الى مقالاته الكثيرة كتابه "الديموقراطية أولا، الديموقراطية دائماً" الصادر في عام ١٩٩١.

حياة منيف الحافلة بالتنوع والتقلب كما نتاجه، ما كان لها ان تجري وفق ما صارت اليه بعد ان اسقطت جنسيته السعودية، لولا تنقله بين جنسيات عربية، كانت تشير اليها جوازات السفر التي تنقل من خلالها منيف، فكان جوازه جزائرياً مرة، ويمنياً جنوبياً، يمينياً شمالياً، ثم سورياً في مرات اخرى، ولبطناً للواقع المسجل في الكشوفات الرسمية العربية، فلم يكن منيف من جنسية عربية معينة، بل كان في كل الاحوال من جنسية عربية.

ما الذي تشير اليه الخلاصة في ما احاط بحياته منيف في تنوع جنسية ابويه، وفي تنقله للتعلّم والعمل والعيش، وفي نتاجه الادبي والفكري، وتنوع جوازات السفر التي تنقل من خلالها لنحو من خمسين عاماً؟

قد لا يكون من المهم وضع خلاصة، لكن من المهم القول في ضوء التساؤل، ان حياة منيف ونتاجه كانا وليقي الصلة بحياة الاغلبية العربية، ولا سيما الذين عاشوا وتمثلوا في معظم جوانب حياتهم في "شرق المتوسط" وفي "مدن الملح"، كما في "النهايات"، ومنيف في ترحاله وتنوع عمله واهتماماته، انما كان يعكس الرغبة في الخروج من سكونية الحياة ونمطيتها، والبحث عن الجديد، ليس في تجارب اليشر وحياتهم بل في افكارهم ايضاً.

ملف



سؤال «النص الآخر» في عالم مؤنس الرزاز الروائي: كتابة «الاعترافات»

مصطفى الكيلاني - تونس

تداعيات لحظة الكتابة، وليس غريباً أن يتعالى في ذات القرائن صدى ما عند النفاذ إلى أي نص من أعمال الرزاز، كأن تتردد أسماء من ذكرناهم آنفاً وتتشابه المواقف أحياناً ضمن وهي سياسي تاريخي تراجيدي وشعور حاد بالقلق والخواء وخطر الانقراض. غير أن نبذة الكتابة لدى مؤنس الرزاز، في تقدير بدئي شامل لمجمل النصوص سرعان ما تحول هذا العدد إلى واحد مشروط هو الآخر بالعدد، كالشظايا أو «الفيسفساء» على حد عبارته، تتكاثر في الداخل أجزاءه ليشار في الأثناء سؤال أنطولوجي هو من الكتابة وإليها، ذلك «النص الآخر» أو «النص المرجعي»؟

٢- هل «النص الآخر» هو النص المرجعي للكتابة؟
فما المقصود بالنص الآخر أو النص المرجعي؟ (١) هل هو ذلك المشترك القائم في مختلف نصوص الرزاز الروائية وبينها، يقطع النظر عن المسألة الأجاسية أم هو النص المختلف في الماهية الذي تحقق بعضه في ما كتبه الرزاز طيلة حياته الأدبية ومجمل خبرته في الحياة، وظل بعضه الآخر مشروطاً للكتابة؟ وكأننا عند الوصل بين الآخر، و«المرجعي» إمكاناً للترادف الدلالي نحرص على تحويل مجمل روايات مؤنس الرزاز إلى نص روائي واحد مشترك بقية النظر في هذا الذي يسمح في كل صوب لتجسيد بعض من ذلك المعنى المتوحد الراض في كل المواقف والأحوال لتتأطم المعنى



«الانتقام» المعلقة حيناً المحتجبة أحياناً من الذات بدءاً وانتهاءً، بضرب من المازوشية المبدعة التي كلما قاربت الحال المدوانية فرت منها إلى الأحلام، تلك الإشراقات الضئيلة في عالم - متناهية، ومن الأحلام إلى الكوابيس حيث «الجريمة» الواحدة المتعددة حقيقة كتابية واستيهاماً مجازياً، «كقتل» الرواية بتحويل وجهتها من السرد إلى تقيض السرد بهدم كل القواعد والقوانين، تقريياً، وتفكيك الذات والمسل، والإرادة بأفعال لا تنزع إلى التسليم بتأطم المراكز واثتلاف الوضعيات، وكسر الحدود التي تفصل عادة بين الجد والهزل «بالهزل الجاد» أو «الجد الهازل الهائز»، وبين الواقع والحلم، وبين المعنى والمعيب، وبين المقبول واللا - مقبول، وبين الحلم والكابوس، وبين الحقيقة والوهم، وبين الوهم والاستيهام كلما تنامي الوهم وازداد الوسواس تقريضاً في

١- التناص المعلن:

التناص الخفي يتعاقب كل من تيسير سبول وغالب هلسا وعبد الرحمن منيف وصنع الله إبراهيم وإلياس خوري على وجه الخصوص في عالم مؤنس الرزاز بضرب من التناص الخاص الذي يؤلف بين مختلف الذوات الكاتبية دون الانزلاق في مطلب الاستنساخ الدلالي وتعالق المواقف، بل هي التجربة المفردة والمسكونة، في الآن ذاته، بهواجس عدد من الكتاب والمبدعين العرب الذين خبروا الفجعية والقهر والهزيمة وزخرفت نصوصهم وأعمالهم بشبشي الكوابيس والأوجاع. إلا أن أعمال مؤنس الرزاز، وهي تتخرد في هذا التيار بوعي التجريب ورغبة الاختلاف تتفرد بأسلوب - أساليب ضمن تجربة خاصة مسكونة بالرعب والقلق، مزخومة بالوسواس والهواجس والأحزان، مدفوعة برغبة التعري والبوح بكل الأسرار في حياة الفرد والجماعة التي ينتمي إليها، مشحونة بإرادة



ونظام الفوضى» لحظة يغيب أي معنى للمنطق فيسمى بذلك «العقل» جنوناً، ولا شيء بعد الجنون سوى «القتل» أو «الانتحار» مجازاً أو حقيقة في عالم الكتابة والوجود المائل فيها؟

بهذه الأسئلة وغيرها نحاول الوصول إلى إدراك بعض سمات «النص الآخر» أو «النص المرجعي» في أدب الرزاز الروائي مروراً بمدد من الثوابت أو «اللازمات» اللافتة للنظر (٢)؟

٣- الرواية / فقيض الرواية

أول وصف للأحداث والشخصيات هو أبرز ملمح للالتزام بجنس الرواية. وليس أدر على ذلك من استخدام لغة «متعددة الأصوات» (٤)، كأن تختلف الأساليب وتتفرع داخل النص الروائي الواحد، ومن نص روائي إلى آخر. إلا أن مؤسس الرزاز وهو يلتزم في ظاهر الكتابة بجنس الرواية الأدبي، يحرص على الإخلال بالتعاقد السردي المتداول كتابة وقراءة إذ ينقلب البناء الواحد إلى عدة أنساق، وما يقرأ مفرداً متناظراً في تركيب الرواية، حسب التداول والتقليد الشائعين، ينفجر من الداخل ليتقسم ويتشظى، وتزداد هذه التشظية انقساماً بالنص اللاحق. وإذا جل أعمال مؤسس الرزاز لا تبقى من جنس الرواية إلا ظاهر الحكاية يحرص شديد على تجريد الشخصية وتجزئها الأحداث إلى الحد الذي تصحي فيه أحياناً كثيرة ذات طابع تقرييري، كمين العنسة الرائية ترصد البقايا والتفاصيل في رسم المكان والأشياء وتكتفي برصد الأفعال والشخصيات بما هو أقرب إلى المشاهد الطفيفية العابرة. وإن استثنينا «الذاكرة المستباحة»، وقبعنات وأرأس واحد (٥) حيث تنزع الحكاية إلى الإنشاء السردي المتداول بفصل الروائي عن المرئي وحضور الراوي

جل أعمال مؤسس الرزاز لا تبقى من جنس الرواية إلا ظاهر الحكاية

للمتن (مجمّل النصوص الروائية) وكيف يمكن للتفكيك وإعادة البناء باعتماد المجلّ التوصفي، التوصل إلى استقراء بعض أسرار هذا «النص الآخر» المرجعي، الراض لتتمركز التواة الواحدة، المندس في مجمل اللحظات المكتوبة؟ وهل الرواية افتراض تسمية أجناسية للكتابة الواحدة المتعددة لدى الرزاز يتزوع جارف إلى الاختلاف فكراً وإبداعاً حيث الاسم مشروع للفهم والتسمية بحث دائم عن لغة سرديّة تقارب الحالات المبهمة والوقائع الغريبة دون الاستقرار في أسلوب واحد أو مفهوم واحد أيضاً للكتابة؟ وكيف يتسع مجال الرواية بواضع الأساليب ليشمل سرديّة الشعر وشاعرية السرد، كتابة الحالات ووصف الوقائع والأحداث دون الإذعان لمسبق الرواية أو مطلق الشعر؟ كيف تتماثل كتابة الاعترافات وتخييل الوقائع بضرب عجب من الرقابة الذاتية، قبل رقابة المؤسسة أو المؤسسات في مجتمع الكتابة، والتماهي مع «الآخرين» الأقرباء من الأهل والأصدقاء، ومع كافة الأفراد في مجتمعات القهر وقتل الكائن؟ كيف تتماضد الكتابة والصفة الفضائحية بدءاً «بالؤسسة السيامية» في مجتمع كلياني صريح، وصولاً إلى مجتمع التعدد الشعاري؟ كيف تشد الذات الكتابة البديل عن القهر الكلياني وتمدية الواجبة؟ كيف تعبر الكتابة عن الانتقال من جمود المعنى (القهر المضخوخ) إلى اللعب والتصويب (تهلّل المعنى)؟ كيف تردد بين «فوضى النظام» الكلياني

واستقراره في حدود معلومة بدءاً أو انتهاء. وإن القرض الأخير من هذا الاستقراء محاولة التجذيف عكس تيار القرارات الوصفية المحكومة بمسبق المناهج دون أذعاء انتفاء الحاجة إليها تماماً، بل إن الإضامات التي نحن في أمس الحاجة إليها قبل غيرها في هذا المقام ماثلة في قيعان نصوص الرزاز الروائية، غارقة في دفق ما يظهر من أساليب، بضرب من «الخداع» الذي تستلزمه جمالية الكتابة ونزوع الذات الكاتبة إلى التوازي بعيداً عن طمأنينة ما بتداعيات لحظة الكتابة والضياغ الجميل حيناً المتوتر أحياناً في الشخصيات المروية أو بينها.

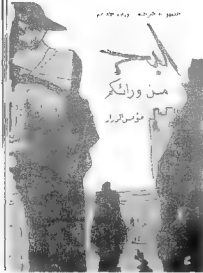
وإذا «النص الآخر» في عالم مؤسس الرزاز الروائي هو، تقريباً، مرادف الدلالة الوالدة (Matrice) في علم الدلالة، وهو الأقرب، في منظورنا الخاص من «الشعري» بالمفهوم التأويلي الهيدغري (٢)، ذلك الرحم المنجب بالمعنى التأويلي الذي يُنشئ المعنى، أي معنى بدلالة التوقع الذاتي المبدع ولا يخضع لأي معنى جاهز مسبق، لعله الصدفة أو الحسد الكاتب أو المعلوم المجهول، عند استعادة الأصل الجينيولوجي، شأن تاريخ السلالات المائل في لاوعي النص وفي الذات المبدعة باعتبارهما لاحقين لسابق، هو ذلك الواحد المتعدد.

إن الكتابة الروائية لدى مؤسس الرزاز، بهذا المنظور، تاريخ نصومي، بعضه معلوم معلن بقناوين الروايات والسباقات الحافة بها، وبعضه الآخر مجهول، ذاك الذي يتجمع في الخفاء على شاكفة خبرة ضمنية في الكتابة، هي أقرب إلى الحسد إلى العقل، وإلى الما - وراء الفوي منه إلى اللغة، وإلى المخيال منه إلى الذاكرة، وإلى وعي الأدبية منه إلى الزمن الميكانيكي نتيجة التردد التراجيدي بين لا وعي رغبة الخلود وبين وعي الانتقاء.

ككيف يُضحي الهامش (النص الآخر)، في معتاد القراءة، هنا بديلاً

في «الذاكرة المستباحة» و«قبعتان» ورأس واحد» بفضح ذاكرة الفرد الراوي والمروي والجماعة المروية معاً عند الكشف عن الشيوخ «الأبطال التاريخيين الذين نسي التاريخ أن يسجل أسماءهم في صفحة الشرف» (١١)، واقتحام عالم «منقذ» القصص المتورث وتعمل ذاكرة عبد الرحيم الأب الذي يعلم في الهقلة بإمكان استعادة مجده القديم الأقل باعتبارها أداة دعائية في خدمة المترشحين للانتخابات، وظاهرة حوار الانقطاع العبيث في «قبعتان» ورأس واحد، كما يتفاهم هذا الجد الهائز المؤذي بكتابة التحول أو المسخ في «الشظايا والمسيغساء» برسم خيالات وأحداث وأطراف شخصيات، كلحظات هاربة تصيدها يد الكتابة الساردة وسرعان ما تنطفئ كدجال الفكر تنقطع، ويتساقط غسيل الذكريات في مدار سحق، الطبيب عاجز عن الوقوف على هذه الطلائع المفلتة، يمزو الأمر للإرهاق، أو لمرض خطير في الدماغ» (١٢)، وانتقال السردي إلى نقيضه بتفريق خطوط السدى وتطبيع أوصال الحكاية إلى «مذكرات» تشبه في الأثناء «اعترافات» أو أوهاماً للاعتراف، كما تُضفي تلك «الاعترافات» إن أقرنا بوجودها الفعلي، مذكرات أو مذكرات وهمية والأوهام وقائع سردية، فتشكو الشخصيات، كافة الشخصيات، تقريباً، من حالات عصاب أو فصام لتتعدد بعنف لافت للنظر بين الانطواء حد الماوشية الهيبية وبين الانفتاح العدواني حد الإقدام على قتل الآخر حدوثاً سردياً أو وهماً للحشوق ليهتز بذلك المروي ويتصدع ويتشقق ويتشظى: «فسيغساء» مشظاة، عالم تخترقه ملايين الشقوق، لا يقين سوى الأطياف، الحواس مشوشة، والذاكرة مرضوسة» (١٣).

وكلمة قطعت الذات الساردة شوطاً آخر في طريق الكتابة تفاهت



«فاصلة في آخر السطر»، وعصاية الوردية الدامية» (٩).

وأن البحث في خطة المسرد المتبعة لدى مؤسس الزمان في مجمل رواياته يستوقفنا التفكيك (التشظية على حد عبارته اشتقاقاً)، تلك التقنية المتكررة تفاوتاً واضعاً بين «اعترافات كاتم صوت» (١٠) و«عصاية الوردية الدامية»، امتزجها إيقاع الرعب في «اعترافات كاتم صوت» وتشريك كل الشخصيات في رسم مشهد الانتظار، واقتضيتها حالات «الفصام» المعلن مراراً وغيبوبة الذات وتفاقم الأوجاع والكوابيس في سلسلة النصوص الروائية الأخرى.

وليس غريباً أن يلاحظ قارئ «اعترافات كاتم صوت» بدء تصدع هرم الحكاية التماسك بانتهاج سبيل «اليومييات» أو «المذكرات» والتعليقات والملاحق والحواشي أو الهوامش وتناوب الرواة - الشخصيات في نقل الأحداث، كما أسلفنا، بأسلوب الجد الفارق تماماً في سواد الوضعية، ليتقلب هذا التصدع إلى تفكك شبه كامل لا ينقي حيلاً وأصلاً بين مختلف الأجزاء والشظايا، إلا أن هذا «الجد الثقيل» الجاثم يكلله على صدر الحكاية سرعان ما ينتفي بهزل جاد هائز أو جد هائز مؤذ

العالم بتفاصيل ما يحدث، المتباعد عن الموصوف السرد في المشترك بين السالف والحاضر من النصوص هو النزوع المقصود إلى تفكيك مركز الراوي الأوجد إلى مراكز شتى كذا الصغيرة و«كاتم صوت» و«الزوجة» وأحمد والابن والأب السياسي الخاضع للإقامة الجبرية، مجموع شخصيات وزواة في الآن ذاته داخل «اعترافات كاتم صوت» (٦)، وكازدواج الكاتب في «الشظايا والسيغساء» (٧) بالإشارة بدءاً إلى كل من عبيد الكريم إبراهيم وسيمير إبراهيم بضرب من الانعكاس المتبادل أو التداخل عند ظهور خطين متوازيين للحكاية، يتفارقان حيناً ويتداخلان أحياناً، وتكثف كتاب «مذكرات ديناصور» (٨) الذين هم «زهرة ومؤسس الزمان وعبيد الله الديناصور» ضمن التصدير الوارد بعنوان «مؤخرة لا مقدمة لها لحكاية حب»، بافتراض ثلاثي، وكأنه دماغ مركز الراوي الذي يبدو مفرداً وهو المدد في واحد نتيجة ارتباطك الذاكرة واستفعال ظاهرة الفصام والتسيان في كل من



تتألف مختلف أعمال الرزاز في انتهاج سبيل الرواية المضادة

الذات الكتابية، لأن الكتابة، بدءاً وانتهاءً هي السلاح الأخير المتبقي في مواجهة العتمة، وهي سلبية الرعب الموصوف بوضعية الكائن وإشكالية الكيان معاً.

٤- كتابة الرعب - رعب الكتابة
فالكتابة والرعب في أدب مؤنس الرزاز مسار مشترك، إذ الكتابة، كما أسلفنا، هي سلبية الرعب، والرعب ملازم للكتابة في منظومة نص جامع واحد مشترك، وكما همت بالتحريز منه دفعته سلطته الأسرية إلى الإذعان لأفعال وساوسه التي لا تنقطع.

كذا هو المشهد عند البدء رعب معلوم بالقهر الموصوف استلزم سلاحاً للمناخلة هو الكتابة، يليه رعب مكتوم بالانطواء وتفكك نواة كل ذات.

وإن حصرت الذات على الالتفاف حول نواتها في بدء المسار بتناظم الأقوال والأفعال فهي الفاجزة على التواصل مع الآخر ومع وجودها المفرد، وبذلك يضحي الرعب منجياً وهو الذي تصد في السابق بوظيفة المنجى للكتابة.

وكانت بذلك نشهد طقسين أساسيين للكتابة: كتابة الرعب أو كتابة التحدي أو الكتابة في مواجهة كارثة قتل الكائن كالذي يرد على لسان الزوج في «اعتراقات كاتم صوت»:

«سوف يأتون أعرف، حين أنتهي من الكتابة. سيسألوني عن أوراقي وسأسلهمها لهم، أعرف. لكنني سأظل أكتب» (١٧)، ورعب الكتابة كسان ترث الذات الراوية والمروية،

أحوال الذاكرة كـ«الراوي قال: حدثنا زهرة لم تقل...» في «مذكرات ديناصور» (١٤) وكخص الهذيان عند صياغة «حلم عبدة الله الديناصور» (١٥) وكامتزاج المشاهد والأسماء والمواقف في «فاصلة في...» آخر السطر، تنجيح «الفضوى الرعناء» و«غياب المعنى» على حد عبارة مؤنس الرزاز الواردة في نص الإهداء (١٦)، وتفاقم حال الفصام في «عصابة الوردة الدامية» حينما تتداخل الأسماء بازدواج مخصوص دال هو الآخر على عمق الشروخ والتصدعات في ذوات الشخصيات: «هيام - سهام» و«معتصم - عاصم» لتلتبس الأفعال بالواقع الحالم والحلم الواقعي، وبالحقيقة والوهم والاستيهام معاً ومزيد ارتجاج ذاكرة الراوي وانفجار المروي.

فتتألف مختلف أعمال مؤنس الرزاز في انتهاج سبيل «الرواية المضادة» عند الانخراط الواعي في عصر الكتابة باعتبارها مفهوماً ناشئاً في أدبنا العربي، وهي مرادف النص الذي يواصل أدب المواجهة وينضف عنه بتجريب متعدد الوسائل والأساليب عوداً إلى الوصف السردي والحوار المسرحي والتركيبة المشهدي والمذكرة والتحقيق البوليسي والتقرير الصحافي وتداعيات الحال الشعرية والهذيان.

وبهذا المنظور التجريبي يلتزم مؤنس الرزاز بالكتابة قبل التزامه بجنس الرواية الأدبي لصمدى اقتدارها، عند الاستفادة من أساليبها الموروثة والأساليب الأخرى الضدية أو المغايرة لها المستوحاة من مختلف الفنون الحادثة اشتغلاً تقنياً، على رسم حالات الذات الكتابية ونقل همومها وهواجسها وأحلامها وكوابيسها من واقع الإضرار إلى بعض من الكشف والإظهار.

إن التزام الرزاز بالكتابة قبل الرواية بانتهاج نقيض الرواية يعود في الأساس إلى قلق الكائن وصيرة الأساليب التي هي بعض من حيرة

على حد سواء، القهر واليتم والخواء وتفرق في سواد وضعية الانغلاق أو الانفتاح الموهوم ليتقوض بذلك أي معنى للوثوق، فينفذ المروي تناظمه في «الذاكرة المستباحة» بمنقذ «الغارق في حال من الفصام أو لعبة الفصام» (١٨) ويتهاوى أي وجه للنظام أو المعنى أمام انتشار الفوضى والعطب واللا - معقول، كما يستبدد الانقطاع وحوار اللا - تواصل في «قبعاتن ورأس واحد» والكاثن والكيان نتيجة فقدان «مسما الأمان» والظلمة تهم المسرح وانسدال الستارة والصمت الشامل (١٩) والإيمان على العمل والاستجارة، بالخمرة في «الشظايا والفسيفساء» (٢٠) وأساس الجماعم وأفضية التمزيب، تحت الأرض سراديب الغزأ أحزاب لا تنفض الأوكسجين» (٢١)، وكالكوابيس لا تنشئ إلا الكوابيس في «مذكرات ديناصور» فينطقى الأمل مثلما ينطقى شهاب، ورأيت شهاباً، ابني الذي لم يولد بعد... ولن يولد أبداً، قال إنه لم يمرض بعد. هكيف أدعوه إلى أن يخبو» (٢٢)، ويتناسى القمع في ذات ديناصور انحباساً للإرادة، تفافها مذهباً لرغبة القتل واقتراف الإثم (٢٣)، وكالشمور الدائم بالسقوط في عالم أخطبوط «السلطة»، حيث الكائن لا يمتلك من الإرادة إلا الوعي الحاد بالسقوط رغم التصريح بكرامية السلطة في «فاصلة في...» آخر السطر (٢٤)، وكمشاهد العطب واللا - معقول تتكاثر في كل من «فاصلة في...» السطر، وعصابة الوردة الدامية حيث الرعب يتشكل صوراً ليلية غارقة تماماً في بهمة الوضعية، فلا تعليل - لما يحدث، لا مرجع، ولا أفق، كان يبلغ التوتر أقصاه في «عصابة الوردة الدامية» وتشمع الشروخ في ذوات الشخصيات ويتلاشى حوار الانقطاع «الجريمة» ذلك القتل المجازي الذي يقارب دلالة الحدث غير أن يحدث،



كدوامه الوقائع والأوهام والاعتصامات في عاصفة الكتابة المسكونة بالرعب، المزعومة بظلال الرغبة في الانتماق، دون تحقيق الانتماق، سوى ومضات أمل خافت تهرق في ليل الحكاية بين الحين والآخر، وهو «قتل» لا يفصل بين الذات والآخر حينما يفقد أي حافظ عليه ليتشبه بالموت، ذلك الذي يعدد شحسب ولا يعد دلاله مسيقة، كالاندثار يصيب التجميع أو الكارثة المائلة في الوجود ذاته، كقول عاصي في «عصاة الورد» الدامية: أعرف، بعد التجربة، أن الموت في الحياة يناسبني، لا أظن أنه يناسب الآخرين (....) إنه موت نظيف، لا انتحار ولا رغبة في الحياة (٢٥)، فتتشأ الكتابة من الرعب وتؤسس أيضاً له بقصدية الإنشاء الفضائحي. إلا أن لعبة الكشف سرعان ما تقضي إلى تقيضها حينما تكون الذات الراوية مجالاً مريباً أو بعضاً كبيراً من هذا المجال، فتربك الرؤية السردية بهذه المداخل اللافسة للنظر بين وظيفة الواصف (الرائي)

ووضع الموصوف (الرائي) عند احتواء السرد الروائي «بالمذكرة» أحياناً عديدة ونزوع «المذكرة» إلى «الاعتراف»، وكما تقر الذات الكاتبة من القهر إلى الكتابة لوقف تنامي الرعب تضعي الكتابة نتيجة قلق الكيان وحيرة الأساليب وهواجس الخوف من فشل ما، لعله فشل الكتابة ذاتها، رعباً أشد فظاعة من الرعب الأول. ذلك ما يعمل، في تقديرنا، مغامرة التجديف ضد أدبية الوثوق واستواء الأساليب وتماثل الأنساق السردية وتناظم المروي وحياديتها بالسمي إلى إنشاء سردي روائي جديد ينتهج في البدء والمرجع الأخير كتابة الاعترافات - كتابة النسيان.

٥- كتابة الاعترافات - كتابة النسيان
كيف يتعاقد الاعتراف والنسيان؟ ليس الاعتراف فعل وجود مخصص بالذات والذاكرة؟ وهل النسيان، هنا، تقيض الذاكرة أم هو البحث عن سبيل مختلف وذاكرة جديدة في زحمة الخراب المستبد بالكائن والكيان؟ وإذا أسئلة «الاعتراف» والذاكرة المستباحة، على حد عبارة مؤنس الرزاز، هي بعض من أسئلة جيل من الروائيين والشعراء والمبدعين والمفكرين العرب ممن يبحثون لهم عن طريق نحو

الشمس بعيداً عن ثقافة النقل والجمود والأوهام والأباطيل والقهر والمحاصرة والإنهاء بمغامرة الانتصار للعممة والسلب واللا - معنى الذي يمكن أن ينشئ ثقافة جديدة للمعنى على مسطور السيل والإيجاب الكاذب والوثوقية المخادعة قريباً من مشهد إلياس خوري: «تقف بلا ذاكرة. هذا الحلم الجميل الذي يراود مخيلة جميع المبدعين بأن يكونوا بلا ذاكرة يتحول إلى كابوس حقيقي، لأننا نميشه في العممة المظلمة، حيث لا شيء، القلم والورقة البيضاء، وأهكار غامضة ودماء» (٢٦) فيتلازم الاعتراف والذاكرة عبر مسار الكتابة، إذ تتغير وظيفة الاعتراف بتبدل وظيفة الذاكرة. وكان القهر الذي أخصب الرعب واستلزم الكتابة تحولاً من داخل النص المتعدد إلى نداء متكرر يدعو بمختلف أصواته إلى ضرورة الاعتراف، إلا أن هذا الاعتراف لا يستقر داخل منظومة دالة واحدة، بل هو الاعتراف، وهو تقيضه أو نقائضه حينما يسفر مسار الكتابة الروائية عن ارتباك في الذاكرة يؤدي بين الحين والآخر إلى نشوء فراغات تتسع وتضييق في مرحلة وسطى مفترضة بين البدء والانتهاج لتستفحل بالاتساع المذهل في خاتمة هذا المسار.

ويهذا المنظور القرائي تنكشف أطوار ثلاثة كبرى تقريبية عند تمثل كتابة الاعتراف أو الاعتراف بالكتابة: أ- الاعتراف بالشروط بالذاكرة. ب- الاعتراف المتردد بين الذاكرة والنسيان. ج- الاعتراف القائم على النسيان.

فيتصف الاعتراف خلال الطور الأول بالذات الجمعية، باعتقاد أسلوب التلاوب في الإنشاء السردية، مروراً من شخصية إلى أخرى للكشف عن فظاعة الانحسار داخل وضعية فرضتها سلطة سياسية قاتلة رافضة لأي تعدد أو اختلاف.. وقد تزامن هذا الأسلوب من الاعتراف مع



الالتفات لدى عبد الرحيم الأب والانعباس داخل اللحظة المبثورة في أعمال «منقذ» الابن والجاريين» الأصيل والأعور في «قبستان» ورأس واحد وأقوالهم، وكذا هو الشأن حينما يضحى التفكك، كما أسلفنا، أبرز سمات الكتابة في «الشظايا والفسيفساء» و«مذكرات ديناصور» كعبد الكريم إبراهيم الذي عاد من بيروت إلى عمان، «عاد (...) بعينين توهجان بالجنون وذاكرة ملفومة، لا يعرف أي خط عجائبي أنقذه من مرصع الموت» (٢٨)، فيعطي الشرح شروخاً (٢٩) ليفقد مجتمع الرواية بذلك تناظمه حتى لكان المروي نسج خرقته يد العيب: «حبال الفكر تتقطع، ويتساقط غسيل الذكريات في مدى مسبق» (٣٠)، ويزداد الانقسام تظليها في القسم الثاني من «الشظايا والفسيفساء» على لسان سمير إبراهيم: «فسيفساء مشظاة، عالم تخترقه ملايين الشروخ، لا يقين سوى الأملاف، الحواس مشوشة، والذاكرة مرضوضة» (٣١)، كما تصاب شخصيات «مذكرات ديناصور» بارتباك الذاكرة مثل «زهرة»، زوجة عبد الله ديناصور التي تشكو من نوبات إرهاق مبالغته وعبد الله الذي يعاني هو الآخر من حال فصام، كأن «يضرب قدمه بالأرض ويقول إنه سيقاطع السهرات الاجتماعية، وإنه سيشتد الرجال إلى صحراء بلقع» (٣٢).

فليس عجيباً أن تشكو مختلف الشخصيات منذ «الذاكرة المستباحة» إلى «مذكرات ديناصور» من روى الاستيهام وارتباك الذاكرة والخلل السلوكي وزحمة الكوابيس، ك«منقذ» قاتل عشيق «أرياء» الخادم ضمن رؤيا الأب في «الذاكرة المستباحة» و«مقتل زهرة» في «مذكرات ديناصور».

إلا أن الذاكرة رغم الاهتزاز والتشظي «في هذا الطور الثاني تظل قادرة على بعض التذكر رغم

الاعتراف أقرب ما يكون إلى الشهادة الجماعية على وجود سياسي مشترك

بالسخرية والمرارة بعد أن استبد «منطق» التجزئة والتمرد بالمنطق المعتاد. وكما يتصدع بناء الرواية في كل من «الذاكرة المستباحة» و«قبستان» ورأس واحد» و«الشظايا والفسيفساء» و«مذكرات ديناصور» تهتز الذاكرة بما يصيب نواة الشخصية من تصدع لينزع بذلك الاعتراف إلى فضح مجتمع الرواية وذات الفرد باعتبارها شاهدة على هذا المجتمع وبعضاً منه، بحال من الازدواج المذهل بين «مازوشي» التعري و«سادية» التعرية، بين محاولة التطهر بالتصعيد أو التفتيش وبين نواة من الآخر الذي هو السلطة واحدة متعددة لا يمكن حصرها، تقريباً، إلا بمجتمع الكتابة. لذلك يعلن «منقذ» في «الذاكرة المستباحة» مرضه أو خداعه عند افتعال هذا المرض: «أتكلف المرض والفصام لتحمي عيقرتي» (٢٧). وما ينكشف اعترافاً بافتعال المرض ليس إلا إخفاء لوم «المبقرية» لتثبت، تقريباً، حال الفصام لمن تتقاذفه وتوترت نفس جريحة معذبة في اتجاه وهم التفوق على عامة القوم في اتجاه عبد الرحيم الأب والشيوخ لتعمل الذاكرة وانعباسها في المجال الواصل بين أن التذكر والزمن النقضي يضرب من البتر يجعل لحظة التذكر قادرة فحسب على الالتفات والاسترجاع، عاجزة تماماً عن التفكير والاستنباط، لذلك تصطدم كتابة الاعتراف بذاكرة شبه معطلة نتيجة الاقتصر على

اشتغال ذاكرة حينية بدت قادرة على نقل تفاصيل الأحداث ووصف الوقائع وانتهاج بعض من رؤية التبعيد بين الواصف والموصوف نتيجة تناظم مركز الراوي الواحد - العدد وتماثل نواة الشخصية النسبي رغم ثقل الوضعية وضيق المجال الذي تتحرك فيه.

كذا هو الاعتراف، في الطور الأول، أقرب ما يكون إلى الشهادة الجماعية على وجود سياسي مشترك، وليس اعترافاً للذات بذاتها وبالوقائع الحافة بها المؤثرة فيها وبالأسرار، بدلالة الحفر في الذاكرة الفردية، بل هو السعي إلى الكشف عن حقائق معلومة مسبقاً، وإن اتجه السرد الروائي في «اعترافات كاتم صوت» إلى تحويلها من سياق التداول الشفوي الجماعي إلى سياق النص المكتوب بوسائل وتقنيات السرد الروائي الجديد.

فهو، إذن «اعتراف الذاكرة» يومئ من خلال الموصوف السردى إلى بداية حدوث الشرخ في نواة الشخصية الراوية والمروية، بين رسم الوقائع بمرجعية الوضع الاجتماعي والإبطان في بمثابة الرحم الذي تشكل ضمنه مشاؤون وأحزان ووساوس تساعد على تعميق ذلك الشرخ والتبعيد بين الواقع ورؤية الواقع.

أما الوجه الثاني للاعتراف فقد تحدد بارتباك الذاكرة وما بدا «تقيلاً» في وضعية الكائن ضمن الطور الأول أضفى «خفة مؤذية» بتفكك نواة الشخصية واتساع مجال السجن من فضاء البيت المغلق في مجتمع نظام سياسي كلياني إلى الكنانة المتراهة حيث تستباح ذاكرة «الأباء» لينقل «الأبطال الناضلون» إلى جُلّاس مقام يجترون أخباراً وحكايات من زمن تفضى. وإذا الجد التثقي في الطور الأول يعمي ضحكاً هائلاً لا يخلو من قتام القصد المحتجب، كان تصطبغ الكتابة

أخرى للكانن، كجسيم القديم الذي لا بد منه» (٣٦) حيث يتردد لفظاً الجسيم والإدمان مراراً وبصرحة لافتة للنظر، كما يرد معنى الكتابة تضميناً، كان تظهر «كتابة الاعتراف مراجعة لما كان واستعداداً لما يكون أو قد يكون تشريعاً للقوضى وانتصاراً لها على النظام المتقادم المهترئ وفضحاً للعادة والرتابة والتكرار ومغالبة لحقارة «الشيء» والموت والخواء والقرف وقلق موت الرغبة والانقضاض، خلافاً لما قد يتراءى في الظاهر إعلاناً للمصارحة والتوقف والانقطاع».. (٣٧).

كذا يكشف نهج الكتابة العام من خلال نصوص مؤسس الرزاز الروائية تقليباً للذاكرة وتجريباً مقصوداً وأصياً لأدب الاعتراف بخطين متوازيين متعاقبين يمكن ترسيمهما كآلاتي: أ- ذكرة حينية في بدء الارتباك «ذاكرة مرضوضة»
«ذاكرة مطفأة» (النسيان)

ب- اعتراف أولي بوضعية القهر السياسي + التمسك بالقيمة الكتابية اعتراف بالحاجة إلى الحرية + إعلان الفشل + تفضي الفعل الكتابي اعتراف بالحاجة إلى الموت + استعانة الاستمرار في كتابة الاعترافات

وما يتراءى تنامياً لوعي كتابة الاعتراف يصطدم في خاتمة مسار التجربة باستعانة الاستمرار في الاعتراف نتيجة انزياح اللغة عن أي منطق للتداول الدلالي إلى المبهم والغامض من الحالات والمواقف لتفكك أواصر المروي وتبدد النواة القادرة على التجميع بأدبية التذكر، أي تذكر، وكان الذات الساردة تكتفي بفضع مجمل الوضعية وتؤثر اعتماد تقيض الاعتراف بقبر الأسرار الخاصة بأدق الحالات والمواقف في حياة الذات الكتابية ليتعالى صوت الاعتراف دون أن يحدث بالفعل أو تماماً حفاظاً على ما تبقى من



زمانياً بتخطيط كتابة التواصل بالانفصال والتجميع بالشتات، بل تتقوض في الأثناء الحدود الفاصلة بين مختلف النصوص الروائية بإعادة بعض الأسماء وعديد المواقف كصيد الله ديناصور» الذي يعود ليظهر في «فاصلة في.. آخر السطر» لإعلان كارثة النسيان «بمنطق» من يستعين «بجنون الحكمة» بقوله: «قد تخونني الذاكرة العاصرة، وقد تخونني اللغة والمفردات، ولكن.. الحمد لله.. أمارتي لا تخونني، وهذا المهم» (٣٤)، كما يتفكك النص أيضاً بمختلف المشاهد المصرية.

وما «عصابة الورد الدامية» إلا تسريع، بمجمل المروي، في نمي الذاكرة وتكثيف رمزية ذلك بمزيد إدماج الراوي في المروي وتكرار حدث القتل وتشظية الشخصيات والأفعال، حتى كان الاعتراف بذلك يضحى استعانة وجود نتيجة عجز اللغة عن أداء السر الكامن في حياة الفردية الكتابية وإنهيار كل الوثوقات تقريباً على غرار المازق الذي أنهى إليه قول ممتص «اليس، هيام ابنة عمي أو عمتي؟ لست على يقين الآن لأن ذاكرتي مطفأة».. (٣٥) وإذا الكتابة أو كتابة الاعتراف، في آخر المسار الروائي لمؤسس الرزاز إعلان «الإدمان» و«القلق» والحاجة الدائمة إلى الحرف نتيجة غياب وظيفة

التبديد والانقطاع وإنكسار وعي الزمن السائدة. وأما الوجه الثالث للاعتراف فقد تزامن والتسيان بأن أضحي السرد الروائي، بالإضافة إلى سمة التقطع فيه، شبيهاً «بالهنيان» في معناد التقييل، ذاك النص الذي يكسر عنق الدلالة المعتادة ويدمر منطق التداول مروراً بتفكيك العلامة اللغوية ومحور الدلالة السردية في «فاصلة في.. آخر السطر» ووصولاً إلى كتابة الضمغ وإعادة التركيب العاجلين، في «عصابة الورد الدامية» حينما يتعطل أي دور تقريباً، للذاكرة لتتطابق اللغة «بتداعيات» الكتابة في إمطة اللثام عن المخبأ العميق في مجتمع الرواية وعالم النفس الكاتبية المبدعة المدفوعة قسراً إلى النهاية المحتومة، إلى الموت العاجل برمزية الانقطاع، والخلط والانباس وضياح البسقين وتلاشي المسلمات والفوضى الرعناء وغياب المعنى، على حد عبارة مؤسس الرزاز (٣٣). فتدخل المفردات المتفابرة جنساً أدبياً وسباقاً



آثرت الذات الكاتبة استخدام الأقنعة عوضاً عن محو قديمها

تظهر بين الحين والآخر، وكلما همت بكثافة التلاهي والتوسع بدتها يد أخطبوطية خفية هي يد الحظر حتى لكان الفرار من المؤسسة إلى المؤسسة سرعان ما حول الكتابة إلى ما يشبه المؤسسة الضاغطة على أنفاس حرية الكتابة، وكان ارتباك الذاكرة وهتزازها وانطفاؤها في الأخير لم توثق ذات الكتابة ذكراً جديدة، لذلك استبدت النسيان بأي إمكان للتذكر قد يعول رغبة الاعتراف إلى اعتراف. ونتيجة لهذا الإنفصال في التجنيد ضد تيار لغة التداول السري المتداد حلّ الصدى محل الصوت، وآثرت الذات الكاتبة استخدام الأقنعة عوضاً عن محو قديمها المترسب فيها وملفوظات «الفصام» و«الذهان» أحياناً، بأفعال «القتل» المجازي المختلفة، لتبرير أفعال تحويل وجهة الاعتراف من التجلي إلى التعتيم، بخوف مجهول الماهية والأسباب، رغم عديد الحالات على مجتمع الكتابة، لعله سليل رعب الآخر، تلك السلطة بمدلولها الشامل المتعدد المندسة في كل الخلايا، من الجسد إلى النفس، ومن النفس إلى الروح، ذهاباً وإياباً بقاعية حياة القهر والانحباس، من النطفة إلى الجثة، ومن المهد إلى اللحد.

لا شك أن الاعتراف، أي اعتراف، يستند حتماً إلى ذاكرة وينشد في الأثناء حياة جديدة يراد بها قتل الحياة الأولى المتنامية في حين لم تر الذات الكاتبة بدا من التسليم النهائي بالنسيان، إلا - بمعنى الموت، فهل يعني ذلك أن الاعتراف المنشود هو التذكير بهذه الحقيقة الأزلية، الحاجة إلى الاقتضاء تجديد، وهذا ذلك فهي الأسرار الكاذبة أو التفاصيل الباهتة الركيكة في ليل الوجود، أليس الاعتراف (الاعتراضات بهذا المفهوم الأنطولوجي هو مجموع الإلحاحات إلى الحادث الجلل في

٣- غياب المثال أو النموذج، لأن الكيان نسبي والكائن خطأ بطبعه، أتم وإن نزع بالإرادة إلى العمل والممارسة وتآقت روحه إلى الجمال قيمة فنية ودلالة أخلاقية وسكته عشق البدايات، إذ نقصان، كما أسلفنا، هو صفة الكائن وأساسه، ولذلك يبدو مترهلاً، مزحوماً بالحركة، لأنه لا يلين ولا يستكين.

٤- حاجة الفقدان والانقراض، كالذي يتضح بترأ وانقطاعاً في أبنية الشخصيات الروائية وأفعالها وأقوالها على وجه الخصوص، إذ كلما همت الشخصية بانفصال تجاذبتها قوى مغلنة أو خفية لمنع ذلك الفعل من التحقق والانتشار. وكان الذات الكاتبة شأن الراوي (العدد) والشخصيات الأخرى تشكو من فقدان رمز قيمتي تأصل ضياعه الأبدى في النفس شرحاً صميقاً انتجت مسالوس وتوترات أخرى عنيفة حوكت المروي في غالب الأحيان من وأحدية المسار الحداثي إلى تعدد المجاري السردية وتقاطعها وتداخلها، فترتب عن هذا فقدان شعور كارتني حاد بالانقراض، كاليثيم ينتظر موته بفارغ الصبر أو يسعى إليه ويملئ عنه في الأثناء بكتابة الوجود ووجود الكتابة معاً.

ب- صفة المشروع إن «الاعتراف» مرادف صفة المشروع المختلف في أدب مؤنس الرزاز، وهو بمثابة المفهوم الملن الذي تصاظم شأنه في ذات الكتابة دون أن يتخصص بملفوظ، محدد عدا بعض «الشذرات» الخافتة

«طفولة» الاسم أو خشية التقرير، في آخر معنى «الطهارة» في مجتمع لم يآلف بعد أدب الاعتراضات ولا يقبل الكشف عن المستور الفارق في الحجب أو الاحتجاب.

٦- عودة إلى «النص الآخر» أو «النص المرجعي» فما الذي تحقق من هذا «النص» في أعمال مؤنس الرزاز الروائية؟ وما الذي لم يتحقق وظل وجهاً للمشروع المنفتح على إمكان الحدوث؟

١- الحداث

١- حيرة الأماليه، كان تقتل الكتابة من أسلوب إلى آخر ومن سرد الفائب إلى سرد الحاضر، ومن وصف الأحداث إلى وصف الحالات، ومن وصف الحالات إلى وصف المواقف بحكمية خافتة ترفض الانزلاق في كتابة المواقف الفلسفية المعلنة، بل هي تلك المواقف الحكمية الحينية وليدة العظاظ الكاتبة.

٢- قلق الكائن حينما يتجاذبه الحب والحرية والفن (٢٨) ونقائض تلك ممثلة في القتل والقهر والموت أو الانتحار الماجل أو البطيء. فهيمف وضعية انحصاره في المكان بدءاً، ثم في الزمان على وجه الخصوص دون تفسيب للمكان، ويعلم بالحرية والحب، وسرعان ما يصطدم بواقع الاستحالة إذ يكتفي «بلعبة الكتابة»، كطلل لا يتأسس على التمادي في ممارسة حقه في اللعب، بل يترك أن اللا - معنى هو أصل المعنى، والبحث هو مرجع القيمة، ولا معنى أصلاً للحد الفاصل بين الحب والحرية والفن ونقائضها، كما تتفني لديه خريطة الكيان أن البحث في الفارق بين «ملائكية» الكائن و«سيطانيته».

وإذا الكتابة الروائية، بهذا المنظور أقرب إلى دلالة اللعب منه إلى التقيس أو التصعيد أو «الالتزام»، لاقتراح مدلولها بالظهي في انتظار النهاية المحتومة.

حياة الذات الكاتبة، ذلك الكسر العميق الذي نشأ وتعاظم فكان إرثاً تقبيلاً وجرحاً ازداد اتساعاً بمرور السنين ولم يثمر في الأخير سوى القلق والقرص ورغبة الانتقاء؟

الهوامش

(١) سبق أن بحثنا في «النص الآخر» في أدب محمود السعدني ضمن فصل من كتاب «ثقافة المعنى الأدبي»، تونس: دار المعارف للنشر، ط١، ٢٠٠٢.

ص ١٢٧-١٤٤.

(٢) Martin Heidegger,

"Approche de Holderlin, Gallimard: 1962

وهو مفهوم مرجعي للشعر كما النشر، ولتختلف الفنون دون استثناء.

(٣) ما يتكرر على امتداد العمل الموسيقي، نموذجاً صوتياً، وهو التهمة أيضاً المبتعدة أو الشعور الذي يتردد.

(٤) Mikail Bakhtine, "Esthétique et théorie du roman" Gallimard, 1978.

(٥) «الذاكرة المستباحة، قبعستان ورأس واحد، لبنان - الأردن: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١،

١٩٩١.

(٦) «اعترافات كاتب صوت»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٩٢.

(٧) «الشظايا والفسيفساء»، لبنان - الأردن: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤.

(٨) «مذكرات ديناصور» لبنان - الأردن: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

(٩) «عصاة الورد الدامية»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٧.

(١٠) يمكن الإشارة أيضاً إلى «أحياء في البحر الميت» وقد اهتمنا به بحثاً خلال الثمانينيات من القرن الماضي ونشرنا ذلك في أحد أعداد جريدة «الصباح» التونسية.

(١١) «الذاكرة المستباحة»، ص٨.

(١٢) «الشظايا والفسيفساء»، ص٢٨.

(١٣) السابق، ص١٠٥.

(١٤) «مذكرات ديناصور»، ص٦.

(١٥) السابق، ص١٩-٢٥.

(١٦) «إلى كل الأزمنة والأمكنة الحميمة التي ضربتها زلازل الخلل والالتباس وضياح اليقين وتلاشي المسلمات والفوضى الرضاء وغياب المعنى». «فاصلة» في.. آخر السطر...، ص٥.

(١٧) «اعترافات كاتب صوت» ص١٠.

(١٨) «تكلف المرض والقصاص لتمويه عبقريتي»، «الذاكرة المستباحة»، ص١٥.

(١٩) «قبعستان ورأس واحد»، ص١١٨.

(٢٠) «اكتشفت أن لا مجال لقتل الفراغ والخواء والملل إلا بأسلوبين: إدمان العمل العام أو الاستجارة بالخمر»، «الشظايا والفسيفساء»، ص٨.

(٢١) السابق، ص٧٢.

(٢٢) «مذكرات ديناصور» ص٢٩.

(٢٣) كإقدام ديناصور على إعداد

رفاقه في أحد كوابيسه، السابق، ص٦٤.

(٢٤) «إنني أبغض السلطة، وهي تعرف ذلك. دور الأب سلطة. دور معلم المدرسة سلطة. حتى ممارسة دور النائب سلطة. فالنوم سلطان»، «فاصلة في.. آخر السطر...»، ص١٩.

(٢٥) «عصاة الورد الدامية»، ص١٩٦.

(٢٦) إلياس خوري، «الذاكرة المفقودة»، لبنان: مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٢، ص٢٦.

(٢٧) «الذاكرة المستباحة»، ص١٥.

(٢٨) «الشظايا والفسيفساء»، ص٦.

(٢٩) أنظر عنوان القسم الأول من «الشظايا والفسيفساء» الذي هو «كتاب الشظايا والشروح»، أما عنوان القسم الثاني فهو «شظايا الفسيفساء»، والشظايا، شأن الفسيفساء، تعني التصنع والانفجار.

(٣٠) «الشظايا والفسيفساء»، ص٢٣.

(٣١) السابق، ص١٠٥.

(٣٢) «مذكرات ديناصور»، ص١٠.

(٣٣) «فاصلة في.. آخر السطر»، ص٥.

(٣٤) السابق، ص٩٧.

(٣٥) «عصاة الورد الدامية»، ص١٢.

(٣٦) نشر بالعدد الثاني أو الثالث من جريدة «عمان» التي كانت تصدر عن اللجنة الوطنية العليا لعمان عاصمة للثقافة العربية، عام ٢٠٠٢، وقد تناولت هذا النص بالبحث قبل وفاة مؤسس الرزاز الذي نُشر بالعدد ٤ بالجريدة المذكورة، شباط ٢٠٠٢، على شاكلة نمي.

(٣٧) المرجع السابق.

(٣٨) الكتابة عامة، والشعر والموسيقى التي تتعامل حضورها المرجعي الصريح في «عصاة الورد الدامية».

مؤنس والمرأة: لوحة من كتاباته المتعددة

- ♦ هل رأيت رجلاً يعيش في الروايات؟ أمداقاه أبطال روايات.. عشيقاته بطلات قصص قصيرة؟ ♦ سين ميم راء قاف نون دال حينما تصوير الميم بالذات مثقلة.. ميم الام والزوجة والحبوبة.. ميم نساء الأرض مجتمعات.. بينما النون واندال زائدتان! سمرقند.. ١٠ كائن كامل الكمال.. أو كمال اختلط بعنه بعضاً..
- ♦ سمر القلب.. رغائب الحب الأكبر المتخطي لأمارة واحدة.. للماضي بقوة واندفاع نحو جنس النساء بما هو اتصال رفيع وحوار جدلي بليغ. يا سمر القلب في وضع النهار..
- ♦ سمرقند كالتون المكر، المحلول، كمين مكرر محلول..
- ♦ (يا الله! متى تلقى عصامي كي تضع حدا لتصبير الهباب إلى جوهرى..)
- ♦ سمرقند.. سمر القلب.. كلمة سري.. يا لهذا السر ما أفضحه، ما أفضحه! ♦ أقول لا شيء بات يؤثر فضولي وحماسي سوى الحب، وإقامة علاقات جدلية مع النساء الباهرات.. وبوصفي قاصداً معترها بالفت وغالبتي حتى إرتني كتبت أحب خمس نساء دفعة واحدة.. كل واحدة منهن تختلف طريقتها عن الأخرى.. عرفت حياً أقرب إلى الصداقة، وآخر أقرب إلى الجنون.. الخ.
- ♦ إذا كان الرجل قاصداً فالمرأة صيادة.. الاختلاف يقتصر على الأسلوب والتكتيك والآلية.. لها شبكة صيد.. له بندقية قصص.
- ♦ النساء بتاريخ دليل علمي على عيب الدنيا؛
- ♦ الحب الأخير: نجمة الشمال.
- ♦ الحب الأخير والأول: لمة.. ما بقي لي من صخرة أسند لوالي الهيا.
- ♦ من أين تستمدين هذه القوة الجبرية يا أمي؟ وأي جينات تقادتي؟ كي لا أرت إقبالك العنيد البهيج المصمم على الحياة؟
- ♦ تصبرين وكان الدنيا مصانك البري الذي تحترفين تريوضي من الخطوب العنيفة قسط تهدي من روعها بصحن حليب من شري إرادتك وإشباعك.
- ♦ يا لهذا الكبرياء الذي تمجين به.. طوبى لهذه الرقة.. يا لهذه الكيمياء المذهلة
- ♦ الأم ملجأ مضاد ودور حيوي وملاذ أخير.. الصديق والرفيق.. عكاك وخوذة ومظلة.. إنها البعث الذي يجعل الحياة كاملة والموت منكمشاً متضائلاً منصبراً.
- ♦ قلت لها: إن عزائيل لا يعرني والموت لا يؤثر فزعى فقد أن للفراس أن يترجل، المهم، الأسد ما يهيفني هو حزنك علي إذا مت.
- ♦ أكتب لها أن موتي ينفي أن لا يحزنها.. أجششت وقالت: إن أصعب محنة تواجهها امرأة تكمن في موت ولدها وهي حية.
- ♦ لمة.. ما بقي لي من صخرة أسند إليها لوالي.
- ♦ نجمة الشمال.. لذات الحياة الناشبة أطافها الناعمة في وجه الموت، الفاردة سواد شعرها كي تحجب أزرا في عتمة خلابة..
- ♦ شعر سين ليل على ليل.. عيناها نور على نور.. وهي ما زالت تشدني من كم قميص رغبتي الانتحارية.. ترى هل تقار من أزرا؟
- ♦ لكيان سين وهج يشدني، لحضور عزرا راتحة تدفني.
- ♦ قلق بين مودة تيقني، ونداء يقصيني.
- ♦ سين لول التراب الأردني حين يفوح زعترا.
- ♦ يا لفتاس طابعها ذات التأثير القوي المحكم.. نجمة الشمال على السليقة.. سليقة أنمت عليها دهاء نيلا.. نجمة حصينة ضد الدهلزة.
- ♦ "قول هي: أريد أن أراك الآن.. لا تهرب من المسؤولية كعادتك.
- ♦ هربت ولجأت إلى عالم الأحلام على صورة الخيال.
- ♦ تقول: أفرح أن تحيا الحياة بدل إجهاد نفسك في محاولة تعريفها.. أنا العصية على الاختزال وأنت تختزني..
- ♦ حقاً أنا أو قصير النفس خيال المرأة.. زواجي بين تشهير البصل وأسطورة مزييف.
- ♦ "جنس / سين / جنس / القاسم المشترك هو الكبت والقمع والمحرم.
- ♦ المرأة غشوش كاذب وجمال صريح.. الأميرة شمس في سرداب.. الأندسية مومس تنز فضيلة.. العاقلة قبائل نساء.. نذرتها الأقدار لندر الزمان.. النساء بتاريخ دليل عملي على عيب الدنيا"
- ♦ (ثم تنصهر أزرا!)
- ♦ أزرا.. تعالي لا تردى على سين.. لا تتدعي بهاشم وسعود ويوسف.. تعالي.. حريزي.. سواء كنت مسافراً في طريق طويلة لا ينتهي طولها.. عسيرة لا يسيل عسرها.. أو كنت متقلداً محلقاً بين برزخ المسرة ونهج البهجة.
- ♦ المشق الأخير: أزرا.
- ♦ قبل أيام بلفت خمسين شتاء.
- ♦ أسر على كلمة شتاء التي قرأتها في مجنون إزرا، فاشتاء رماه خيال مشرقة وأغنية موت غروبى..
- ♦ أذري وأزرا لا تفرور.. تثير غيرتي بفجاجة حين تراقص هذا وتلتب الترد مع ذلك وتتركتي وحيداً متسكماً بلا شريك.. إلا سين توفيني بمنديل الحياة الأحمر كلما عن لي الاحتكام بكباس الشعر.
- ♦ أزرا.. هل تقبليني كما أنا؟ بكل جروحي الرشيق.. بكامل قيافة عيوي وخطايي الأنيفة؟ هل تتفهمن سيرتي ومسيرتي من راتحة أمي حتى مرفاً جيدك الباسق.
- ♦ أزرا.. أضحى أي حفرة صغيرة ودعينا ننام معاً.. جنباً إلى جنب.. نوم طفلين معاً!
- ♦ أزرا تكتي صبرها الانهض جواز سفرى إلى ما وراء المابر والمعارض.. تلك التي يفترض الناس أنها شاحبة وهي تضج حيوية على إيقاع حماسة متقدة.. (ملاحظة: خداما لسمال شاحبين.. خداما متفحين!)
- ♦ أزرا فراشي بارد فادحني في شياها شرارة صقيعك.
- ♦ أزرا.. اختاريني متى شئت..
- ♦ أزرا.. تعجلي يا خيار الحتم.
- ♦ الساعة الثامنة مساء.. إني في سياق مع الزمن: لقد بدأ موتى ينفذ!
- ♦ أزرا تعالي.. حريزي سواء كنت مسافراً في طريق طويلة لا ينتهي طولها وعسيرة لا ينتهي طولها وعسيرة لا ينتهي طولها ونهج البهجة.
- ♦ أزرا هل تقبليني كما أنا بكل جروحي الرشيق بكامل قيافة عيوي وخطايي الأنيفة، هل تتفهمن سيرتي ومسيرتي من راتحة أمي حتى مرفاً جيدك الباسق؟
- ♦ أزرا أضحى حفرة صغيرة ودعينا ننام معاً جنباً إلى جنب نوم طفلين معاً!
- ♦ أزرا فراشي بارد فادحني في شياها شرارة صقيعك.. اختاريني متى شئت..
- ♦ أزرا تعجلي يا خيار الحتم.

ما هي استراتيجيات الكتابة الروائية لدى مؤنس الرزاز؟

نبيل سليمان - سورية

"منذ روايته الأولى بدا التجريب علامة فارقة في تجربة مؤنس الرزاز الروائية. وكان ذلك بخاصة في اشتباك سيرة الكاتب بسيرة كتابة الرواية، أو في اشتباك السيرة الذاتية بالميثا روائية. وعبر ذلك، وفي سائر رواياته، دأب مؤنس الرزاز على استثمار التراث السردى العربى، وبخاصة: ألف ليلة وليلة، وكذلك: التجربة الصوفية، مما وفر لرواياته تكبير الأزمنة ودمجها، ولكن باتجاه الواقع العربى، وبرؤية نقدية صارمة للمؤسسات والعلاقات السياسية والاجتماعية والثقافية. وفي تلاحق ثمر مع المفاصل الكبرى في الرواية العالمية... فالرواية لدى مؤنس الرزاز هي هناك للوحشي في الإنسان والحضارة والتاريخ، وتحرية للذات وللآخر، مما يتركز في زمن كتابة الرواية. ولا يفرز زمنًا، فتبدو الرواية تمور وتتفجر، وكاتبها واحد من شخصياتها، والقارئ أيضاً، فضلاً عن المكان...".



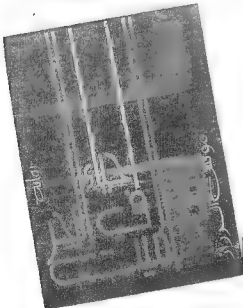
مؤنس الرزاز(١)،
وحيث تعلق القول فقط
بأربع روايات (أحياء
في البحر الميت. متاهة
الأعراب في ناطحات
السراب. اعتراقات
كاثم صوت. يوميات
نكرة)، أي فيما صدر
من روايات الكاتب
حتى ١٩٩٠. ومتواصل
روايته التالية حتى
رحيله الاشتغال على
استراتيجية السيرة
النصية، مع الاشتغال
على سواها، وهو ما
سأحاول فيما يلي
جلاء بعضه، مؤكداً
أنني هنا، وفي سواء،
مما كتبت عن مؤنس
الرزاز وعن مبدعين
آخرين وإبداعات
أخرى، كنت أستطيع
بقدر أو بأخر ما كتبه

منذ روايته الأولى، بدأ مؤنس الرزاز ذلك، الكاتب الذي ينزف روحه، لكانما يسابق الموت فيما يكتب، منذراً بالكارثة التي يقرأ عناصرها في الواقع وفي الحلم، وهو ما تنتهي إليه بخاصة روايته (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) و(الذاكرة المستباحة). ومن مناجزة المسرح في بناء الرواية. كما في رواية: فاصلة في آخر السطر. إلى انثيال الكلام دفقة واحدة. كما في رواية: مذكرات ديناصور. إلى الحضور القوي لعالم النوم. كما في رواية: سلطان القوم وزقاء الهمامة. إلى الحضور القوي لتجربة والده السياسية. كما في رواية: اعتراقات كاثم صوت، وفي رواية: الشظايا والفسيفساء. إلى الحضور الأقوى للامشور والفصام والتقمص في أغلب رواياته؛ من كل ذلك لتجربة مؤنس الرزاز الروائية تميزها وامتيازها، كما كان له بها، وبتجربته الثقافية، تميزه وامتياز، إبداعاً وإنسانياً.



ما كلفني (الموسوعة العربية) بكتابه عن مؤنس الرزاز، حاولت أن أوجز في الفقرتين السابقتين ما لديّ في تجربته الروائية وفي عالمه الروائي وموقعه في المشهد الروائي العربي، وهو ما أحسبه بتقاطع أيضاً مع أبرز ما رأى النقاد في مؤنس الرزاز الروائي، بقدر ما اطلعت عليه مما كتبه إلياس خوري وفيهمل دواج وشكري عزيز الماضي ومحسن جاسم النوسوي وسواهم؛ أثناء حياة مؤنس الرزاز وبعد غيابها. وقد حاولت تفصيل علامة واحدة مما توجزه الفقرتان السابقتان، فيما ساهمت به في الذكرى الأولى لرحيل الكاتب الصديق، وذلك تحت عنوان (استراتيجية السيرة النصية في روايات

رولان بارت حول مولرس في تحليله لـ آ ومنه هذا التساؤل: متى تنصير أحرااراً (متسهررين من الفكرة الزائدة عن الموضوعية) كي ندرج في قراعتنا للنص المبرقة التي تكون لنا عن المؤلف؟ لماذا. وباسم ماذا، وخوفاً من ماذا أفضل قراعتي لكتاب مولرس عن الصداقة التي أكتفها له؟ (٢). وبالطبع، ليس تسالول بارت معنياً بالعين القاصرة التي لا ترى فيه غير تزييه النص الصديق النقيود أو صاحبه الصديق، وغير إعلانهما مما يتعنون بالصعوبة أو المثالية أو التبني أو التضامن، لكن كل ذلك



الاستراتيجية الصوفية واستراتيجية
المسردية التراثية، فيما أميل إلى إجمال
هاتين الاستراتيجيتين في استراتيجية
الافتاتاستيك، في البدنة الروائية لمؤس
الرزاز.



في رواية (الضحايا والفسيفساء) (٨)
نقرأ ما يلي: "فصيفساء مشظاة، عالم
تتفرقه ملايين الشروخ. لا يقين سوى
الأطراف، الحواس مشوشة، والذاكرة
مرضوخة. لعل هذا المجهوس، كسابقه
من قول بشر الأسرار في رواية (سلطان
النوم وزرقاء اليمامة)، أن يجلو مفهوم
الرواية لدى مؤسس الرزاز، فيما يرسم
شظرا من استراتيجية أخرى لكتابه
الروائية، هو شطر التشظي.

بالعودة إلى عنوان الرواية (الضحايا
والفسيفساء) يبدأ هذا الشطر بالتلويح،
ثم يوالي البناء الروائي التلويح، فالوطن
يتشظى منذ معاهدة سايكس- بيكو التي
قسمت بلاد الشام بعد الاستعمار
العثماني، ويقدم الاستعمار الفرنسي
الانكليزي الصهيوني، إلى الكيانات
الراهدة: سورية ولبنان والأردن
وفلسطين، وتشظي الوطن. بحسب
الرواية. شظي الشخصية، وأدخلها في
الشيزوفرينيا، كما وقع لبطل الرواية عبد
الكريم إبراهيم. سمير إبراهيم، بل إن
البناء الروائي يعلق الضحايا بعبد الكريم
إبراهيم، والفسيفساء بسمير إبراهيم،
لكنهما يناديان حسن الله وحسن الثاني
من رواية (متاهة الأعراب في ناطحات
السراب).

هكذا جاءت رواية (الضحايا
والفسيفساء) من ستة وثلاثين مقطعا.
وستلي رواية (مذكرات ديناصور) في
حيث مدانية، حيث ينفرد النص أنفرادا،
وهي تبين النص متناجات وهو ينشأ
انتثالا بلا علامات الترحيم. ولأن أحب
المرء بجاعة إلى المزد، منذ رواية (جمعة
الغفاري) حتى رواية (عصابة الورد
الدامية) (٩)، كي يشاك التشظي في
مفهوم الرواية لدى الرزاز، وإن تفاوتت
التسمية بين رواية وأخرى.

لكن التشظي ينادي التسيق. ولذلك
سبق القول بشطر التشظي من
استراتيجية أخرى لكتابة مؤسس الرزاز
الروائية. ولأن يسمي القول هذه
الاستراتيجية باستراتيجية التشظي
والتشظي، فالأمر ليس فوضي معياد، ولا
رمية نرد، بل نظام دقيق، ولكنه مستبطن،
فيه من المكر بقدر ما فيه من الدراية. ولا



الافتاتاستيك يكفي، ما دام الفعل الصوفي
يتعلق في الغالب بالتحويلات وطى الزمن
والكرامات أو المعجزات، وبعبارة أخرى، ما
دام هذا الفعل يتعلق باللبس الروائي أكثر من
تلقيه بالروية. الرؤى الصوفية، أو بالمعنى
الصوفي؟

هذا السؤال نفسه يعاود فيما يتعلق
بالمسردية التراثية. فالتمتعة ومثلياتها من
إسناد القول تطلعا بقوة في رواية (مذكرات
ديناصور) كان يروي عبد الله الديناصور من
الراوي، أو كان تحفشا زهرة، أو كأن يقول
الراوي: "يقال والله أعلم، وهذا ما يتكرر
بصيغ شتى في رواية (حين تستيقظ
الأحلام) (٧) حيث (يقول الرواة) وحيت
(قيل)، وشخصية شهرزاد مستحضر من
عالمها في (الف ليلة وليلة) إلى عالم رواية
(متاهة الأعراب في ناطحات السراب).
وشخصية علاء الدين مستحضر من ذلك
العالم أيضاً إلى عالم رواية (سلطان النوم
وزرقاء اليمامة). ولكن كل ذلك، على أهميته
ودلالته في الكتابة الروائية لدى مؤسس
الرزاز. سيظل عمله أدنى، بالقياس إلى فعل
الفريب والمجيب والخارق، والقادم من
المسردية التراثية إلى الكتابة الروائية لدى
مؤسس الرزاز.

يزداد السؤال السابق تعقيداً حين يبلغ
الشطر الصوفي من المسردية التراثية، أو ما
يسمى بالمسردية الصوفية، حيث يشترك
الفعل الصوفي بفعل المسردية التراثية، كما
يبدو بخاصة في رواية (حين تستيقظ
الأحلام). وعلى أية حال، وبانتظار جهود
نقدية أوفر مقدرة مما يسمي، يستوي لدي
ما قد يميل إليه سوى من تفريد القول
بامسردية الافتاتاستيك في الكتابة
الروائية لدى مؤسس الرزاز، أو التفريد إلى

أمر، وما يطويه سؤال بارت أمر، وبارت هو
من قال بالنقد المتعاطف، بالنقد المحب،
بقدر ما في ذلك من الاختلاف.



أما السيرة القصية، فهي ما سترها
تواصل العمل في رواية (مذكرات
ديناصور) (٧)، عبر إخبار المصادر عن
كتبها، حيث يضيف اسم مؤسس الرزاز إلى
عبد الله الديناصور وزهرة والأطراف
والأشباح، كما سترى نظرة الرواية النقدية
لنفسها كأوراق تتداخل فيها مجموعة من
كوابيس الهقطة أو كوابيس المنام، وكما هو
الشان في أغلب روايات مؤسس الرزاز نرى
استراتيجية السيرة القصية إذ تلعن من
نفسها، تتفاعل مع استراتيجية أخرى،
تتمثلها، كما تلعن هذه الاستراتيجية الأخرى
عن نفسها، وبدرجة أكبر في أغلب روايات
مؤسس الرزاز. ويأتي إعلان هذه
الاستراتيجية في مسردات الأطراف
والأشباح والإلهامات الفاضحة في رواية
(مذكرات ديناصور)، بينما يأتي في بعض أو
كل هذه المسردات، وفي مرافقاتها، وفي
سواها، وهو ما لعله يتلخص فيما يقوله (بشر
الأسرار) في رواية (سلطان النوم وزرقاء
اليمامة) (٩)، حيث نقرأ: "لا حدود فاصلة
في مملكة سلطان النوم بين الزمان والمكان،
ولا بين الخيلة والذاكرة، ولا بين الهمم
والواقع. لا جدران تفصل بين المفاهيم
والكائنات. ولعل للمرء حقاً في أن يرى في
هذا الذي تقوله هذه الشخصية الروائية
(بشر الأسرار) تصديداً للمفهوم الروائي لدى
مؤسس الرزاز، وليس فقط إعلاناً عن
استراتيجية روائية كبرى، على أن هذه
الاستراتيجية، ويضوه من كل ما تقدم، تبدو
تبثت من اسمها، أو تشكلت من الحلم
والكوابيس ومن المعجم الصوفي ومما يندخ
به التراث السردى من الافتاتاستيك.

هل يخطئ المرء إذن لو فسّر لهذه
الاستراتيجية الكبرى في روايات مؤسس
الرزاز اسم (استراتيجية الافتاتاستيك)؟ أو
(استراتيجية المجيب) لن يثرون المفردة
العربية على المفردة الأجنبية، وكل منهما
تطوي في قميمها الروائي الذي أبدعه
مؤسس الرزاز، على ما تطوي عليه من
الفريب والخارق (٩).



لفعل الصوفي شأوه في بعض روايات
مؤسس الرزاز (جمعة الغفاري، مثلاً) (١٠)
وللمسردية التراثية شأوها في أغلب روايات
مؤسس الرزاز، فهل يكفي ذلك لتقول
بالاستراتيجية الصوفية في الكتابة الروائية
لدى مؤسس الرزاز؟ أم إن القول باستراتيجية

الضاد الذي ليس على الخريطة وليس بمثل كافتكا، وإلحاحاً بالصحراري وبحر الظلمات، والمدينة الروائية هي مدينة الضاد وشبه مدينة الضاد. ومعظم سكان هذه المدينة أشخاص غير عاديين.

من هذا العالم الروائي يأتي علاء الدين من ألف ليلة وليلة، ويطلب من مساره أن يحوله من إنسان خارق كغيره من الضاديين إلى إنسان عادي طبيعي، فيقوده أولاء إلى المصح، حيث يلتقي بحسناء الشاطرة التي ورثت عن أبيها طاقة الإخفاء، وبها ستقذ علاء الدين.

إنه عالم منطقي وعقلاني وواقعي كما يصفه السارد، مدبلاً على ذلك بالشخصيات التي قضت فيه شطراً من حياتها: السياسي المصري صلاح الدين البطرار والشاعر العراقي سعدي يوسف والنرواي الأردني غالب هلسا والسياسي اللبناني ميشيل زاده. ويمثل هذا اللعب يشبك الماضي بالحاضر، فتعبر جولييت وروميو إلى هذا العالم، ويرى روميو قبيلة قافلة المعاج على جبالها فربان من زمال وخيلها غبار. وهذا ما يراه علاء الدين فيهتف بصوت هستيري: «عاصفة عجاج. أرى عصاف عجاج يتقدم ببطء نحونا». ويهتف: «عصاف المعاج قادم لا ريب فيه. فاصدوا له ما استطعتم من...». ويهتف: «كل العصافرة تخطط لإفحام ضار على شبه

مدينتنا، فتكسبحها، وتبسط التصحر على حياتنا الخضراء الياضنة». وإذا كان روميو سيصدر من النهر في هاتفا علاء الدين، فالسارد سيخبرنا أنه ما من أحد من نزل عالم الضاد الخارقين يصني إلى هدير إصعاص المعاج، سوى علاء الدين.

لا يحتاج المرء إلى التمثل كي يقرأ في هذا الذي كتبه مؤلف الرزاز عام ١٩٩٧. باعتبار تاريخ صدور الرواية. صدى لحرب الخليج الثانية: عاصمات الصحران، وسكراً. وهذا هو الأهم. لحرب العراق ٢٠٠٢. وهكذا يتوالى اشتغال استرجاعية الفانتاستيك في الرواية، فيأتي إلى هذا العالم الروائي الروائي ميم. وهنا أيضاً لا يحتاج المرء إلى التمثل كي يقرأ اسم الكاتبة، في اسم هذه الشخصية الروائية. ويأتي الفريق السينمائي البوليفوني ليصور فيلماً عنوانه (غزو الصحراء)، ويأتي الدكتور نور الدين بعلمه النهائي الذي يستمره العاصفة، وتأتي زرقاء الهامسة التي تدعج سر اغتيال وكالة الاستخبارات الأمريكية لجبال عبد الناصر، ويأتي بشر الأسرار الذي يوحد الأزمنة جميعاً في هذا الزمن الروائي: «إن كل الأزمنة هنا معاً». ويأتي سلطان النوم،

يصد المرء أن يقع على نسوة ما لهذا النظام.

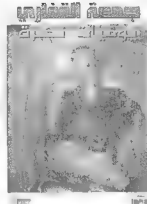
تأخذ تقنية التسقيق. كما شخص بارت. أشكالاً مختلفة. فقد تكون تركيباً لعناصر متناثرة، ينفخ تركيبها. وسند بارت هو نص ميشيل بوتور (متحرك): أهو تأملات وإشارات وملاحظات حول أمريكا، منظراً إليها كمشهد متقطع من الصور والأسماء وماذا عن التحولات والإرجاعات والمجاورات التي يمكن للقرن أن يقدمها؟ ألا يتعلق الأمر هنا بالشدات المتجدة في تراثا السردية؟ وهل يكون مؤلف الرزاز استقى هذا التشديد. التسقيق من التراث السردية كما استقاء من الحداثة التقديرة والروائية والفكرية، وفي قاموسها بارت وغير بارت؟

♦♦♦

مثل رواية (الذاكرة المستباحة...) تتادي رواية (فاصلة في آخر المطر) البناء المسرحي، في المشهد والحوار واللغة. ولأن هذا العمل رواية، وسابقه قصة طويلة. رواية قصيرة، جاماً كذلك، وثمة من رأى في كل منهما مسرحية (والمسرحية = مسرحية + أو. رواية. وقد كانت المسرحية في البداية الروائية المسرحية العربية، تومس. على ندرتها. إلى أرتباك التجنس. وعلى ندرتها من بعد ظلت ترجع النداء المسرحي في الرواية، وحسبنا الإشارة هنا إلى رواية حنا مينه (النجوم تحاكم القمر).

أما مؤلف الرزاز فبيني في رواية (فاصلة في آخر المطر) المشهد بتحديد معطياته بداية، ثم ما هو العناصر مطر يكلم نفسه، وما هو الكاتب يقيم حواراً بين سين وصاد في فصل (سين صاد)، ويقسم حوارية بين الأول (المالقي في المصعد، والثاني، في فصل (شمعة هواء)، ويقسم حوارية بين الرجل (مطر) والمرأة (غيم) وهما ينتظران الحافلة، وذلك في فصل (غيمه صابرة). وإلى ذلك هو ذا فصل من السرد العادي عنوانه (علامه سؤل).

مثل هذه المسرحية تأتي في (هيمتان ورأس واحد) التي جمعها بين دفتي كتاب مع (الذاكرة المستباحة). وتلك تمهيد، قصة طويلة. رواية قصيرة. لكنها أيضاً مسرحية، أو ينظر آخر: كوميديا سوداء، يرتسم فيها الوطن عبارة معتمة عتيقة، ولا رابط بين أهلها. وبلا مبرر ينشأ الصراع الدامي فيها بين الأصيل والأعور، كما تحرق العجوز ألبومها. تاريخها، لينتهي كل ذلك إلى الكارثة القادمة



المحمومة، كما هي نبوة الكاتب في متاهة الأصراب في ناطحات الممراب) أو في (سلطان النوم وزرقاء الهامسة) أو في جل رواياته.

على نحو أدنى هو النداء المسرحي لـ (الذاكرة المستباحة). لكن الحوار. من بين عناصر هذا النداء. يظل عنصران مكثفاً في أغلب روايات مؤلف الرزاز. وفيه، وبما سبق من أمر المسرحية، قد يكون للمرء أن يضيف الاستراتيجية المسرحية إلى استراتيجيات الكتابة الروائية لدى مؤلف الرزاز.

♦♦♦

من خزانة الماضي تأتي رواية (متاهة الأصراب في ناطحات الممراب) بعروة بن الورد وشهرزاد إلى أمسنا الممثلاني ويومنا الأمريكي. ومن تلك الخزانة تأتي رواية (سلطان النوم وزرقاء الهامسة) بزرقاء الهامسة ومهبهار الدمشقي وعلاء الدين، وتأتي بالتوصيفي موارية، إلى يومنا الأمريكي أيضاً.

بذلك الخزانة في تينك الروائيتين وسواهما مما كتب مؤلف الرزاز، تتعلق استراتيجية السردية التراثية، ليس كناية أو حيلة أسلوبية وحسب، بل، وأساساً، كحرف في التاريخ، ذي غاية ظاهرة جداً ومستبطنة جداً وقائمة دوماً: إنها مخاطبة الحاضر. الراهن، والإشارة إلى المستقبل، ولعل تأكيد ذلك فيسما يلي في رواية (سلطان النوم وزرقاء الهامسة) أن يقني عن الميزد في روايات الرزاز الأخرى.

في هذه الرواية تملن استراتيجية التشتيتة والتسميق عن نفسها بالمعنوان الثاني (الف رواية ورواية في حكاية). وفي هذه الرواية تملن استراتيجية اللا تملن عن نفسها بالأسماء الروائية للفضاء وللشخصيات. فالحالم الروائي هو عالم



وهو من تحدث أولاً في مقدمة الرواية، وتزوج من زرقاء اليمامة، وأضرب الناس في سلطنته من النوم، وتقلوا منها مناماتهم إلى المان، فشهدت المدينة أعظم أيامها تكراً..

تقد وصف إبراهيم خليل ذلك وسواء مما توره في الرواية بالإفراط، وسواء صحت هذا الوصف أم لا، فقلت أوافقه الرأي على أن (الإفراط) حال دون التقاط العناصر الفكرية والفنية في الرواية، ولا على أن خلو الرواية من مشاهد غير غرائبية قد أفسد على القارئ سلامة التلقي. ولقد ظلت حقاً أسئلة معلقة على الرواية، كما ذهب إبراهيم خليل، لكن ذلك يحسب للرواية لا عليها (١٠). والخلاصة أن هذه الرواية تحمل التذير بالكثرة مثلاً تحمل الأمل، كما قالت زرقاء اليمامة: كل نصف قرن، يصصف المعاج بمدينة الضاد فحيث فسداً ويقتصر المجازر.. لكن ما إن ينحصر إحصاء المعاج حتى يخرج من تثنى حياً، ويهرع الناس إلى إعادة دريم شبه المدينة وتشيدتها من جديد. وهذه الرواية كغيرها مما كتب مؤسس الرزاز. وبخاصة: متاهة الأعراب في ناطحات السراب. نجعل الزمان في جبهة الناموس والمستقبل، وهو ما لعله استراتيجيته الشاهد، في الكتابة الروائية لدى مؤسس الرزاز، ولكن بالاشتراك مع سواها من الاستراتيجيات التي ذكرتها، فما من استراتيجية تقي فيها كتب مؤسس الرزاز. ولذلك تقضي عاصفة الصحراء على روميو في رواية (سلطان النوم وزرقاء اليمامة) ويقرأ الروائي ميم في مقالة زميله ما يقرأ عن الحروب والاقتتال في العالم الإسلامي (الجزائر وأفغانستان واليوستة وشيشانيا...) وتصير التنبؤات عملاقة، ويحضر مراسلو المي إن إن، وتطلب زرقاء اليمامة نفيها من سلطنة النوم إلى شبه مدينة الضاد، وتركب مع بثر الأسرار في مركب مصغير اندعو المستقبل مع نور أكبر من كل بحر العالم، وبدا المشهد مرعباً: "ثبية مدينة الضاد تحت هيمنة التصحر الكامل. لا ورقة خضراء، ولا عين ماء، وأشباه تسكن في مقابر.."

لن يمكن مؤسس الرزاز ولا رواياته بحاجة إلى أن يمدد يد المون للقارئ كي يقرأ حاضره ومستقبله على هذا النحو. فكما صبر سعيد بتكرار بحق، لا أهمية للمواظف الصغيرة والأحاسيس واليوتات الصغيرة والجزئيات والبيدييات والأشياء الصغيرة المحيطة بالكائنات النصية أمام الإحساس

بقضايا الإنسانية ومصير البشرية. ولئن كان الإفكار من الموصفات والإشارات وكل ما يمكن أن يخبر عن كيان هذه الشخصية أو تلك، يقلص المسافة بين عالم الرواية وعالم المكنات، فإن غياب هذه الموصفات أو ندرتها، يوسع من هذه المسافة. كما ذهب سعيد بتكرار أيضاً. وفي هذا التوسيع وأحد من أسرار الفن. ومن هنا يبدو أن ما يراه محمد برادة في الوصف، يضايق بامتياز رواية (سلطان النوم وزرقاء اليمامة) كما يضايق سواها من روايات مؤسس الرزاز، حيث يقدم الوصف مفتاح الفانتاستيك، ولا يتعلق فقط بوصف الأماكن والملابس والسمويات والأشخاص.. بل بابتداء فضاء روائي خاص، مهما استوحى أو أحال على الواقع (١١).

لقد طلت استراتيجيته الشاهد ذلك الغائب الحاضر في رواية (سلطان النوم وزرقاء اليمامة)، شأنها في رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب)، وعلى نحو آخر، أكبر مباشرة، جاء اشتغال نحو الاستراتيجية في روايات الكاتب الأخرى، سواء أوتشرت الرواية على قرينة من الزمان أو المكان أو سواهما، أم لا. هكذا رأينا سعيد الله المنابصر في (مذكرات بنباصير) يرفض الاعتراف بانتهار الاتحاد السوفياتي والنظومة الاشتراكية، ويكر العالم الجديد، كما رأيناه يتذكر من بيروت الحرب الأهلية، وهو ما شغل رواية (اعترافات كاتم صوت) وترجع في سواها. وهكذا يحضر مهشيل النمري إلى (فاصلة في آخر المطر) وتؤتم الرواية: دور الأب سلطة، دور معلم المدرسة سلطة، حتى ممارسة دور النائم سلطة، والمؤسسة سلطة، والزواج مؤسسة أي سلطة، وسلطان النوم أقوى ضروب السلطة، سوطه. وما أنا أمارس سلطة ضمنية سلطان النوم..



تلك هي استراتيجيات الكتابة الروائية لدى مؤسس الرزاز، أو على الأقل: هو ذا أهمها وأغلبها. وقد يؤثر سواي أن يوحد استراتيجية السيرة النصية واستراتيجية اللا تعيين واستراتيجية السيرة النصية واستراتيجية التصيق والتشظي، وذلك في عنوان واحد أو اسم واحد، لعله استراتيجية التجريب، أو استراتيجية استراتيجيات البحث الشكلي، حيث يلتفت الصدى الكافكاوي للاكتفاء من أسماء الشخصيات الروائية بالحرشوف (١٢). وحيث يلتفت بقوة أكبر لتناسل رواية من رواية، أو كمن جدر لتكرار في رواية، فسلطنة المنام قائمة في رواية (حين تستيقظ الأحلام)

والمختار وهبة يلتقي فيها بسلطان المنام الذي يشغل رواية (سلطان النوم وزرقاء اليمامة). إزاء تلك الاستراتيجيات موحدة أو مفردة، تأتي استراتيجيته الشاهد، ولعل فيصل دراج قد أخص ذلك على نحو ما، عتبر قوله: تكمن خصوصية مؤسس الرزاز الروائية في بحثه الشكلي، في انتقاله المتجدد من شكل إلى آخر. وحقيقة الأمر أن الرزاز لا يريد أن يقدم شهادة عن التاريخ العربي المعاصر، بقدر ما يسعى إلى تقديم انهيار هذا التاريخ في شهادة روائية (١٣).

هوامش

- (١) أنظر مجلة نوى، العدد ٣٦ لعام ٢٠٠٢، مسقط.
- (٢) من كتاب الأدب عند رولان بارت، تاليف: هانسان جوف، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، اللاذقية ٢٠٠٤.
- (٣) المؤسسة العربية للدراسات، عمان. بيروت ١٩٩٤.
- (٤) المؤسسة العربية للدراسات، عمان. بيروت ١٩٩٧.
- (٥) أنظر المعالجة العميقة لكل ذلك، وعلى ضوء الرواية الفرنسية الجديدة والرواية العربية في مصر مما كتب جمال الفسطاتي ودوار الصراط وآخرون، وذلك في كتاب محمد الباردي: الرواية العربية والعدالة، دار الحوار، اللاذقية ٢٠٠٣.
- (٦) أشرت إلى ذلك في الفصل الأول من كتابي (جماليات وشواغل روائية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٢.
- (٧) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان. بيروت ١٩٩٧.
- (٨) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان. بيروت ١٩٩٤.
- (٩) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان. بيروت ١٩٩٧.
- (١٠) مجلة عمان، العدد ١٠٢، كانون الأول ٢٠٠٢.
- (١١) محمد برادة: فضاء الرواية، وزارة الثقافة، الرباط ٢٠٠٣.
- (١٢) كالتروائي ميم في رواية (سلطان النوم وزرقاء اليمامة) وفي رواية (حين تستيقظ الأحلام). ومن الرواية الأخيرة أيضاً: المحاسي فاء والصحابي خاء والناقص سين والروائي هاء. ومن رواية (فاصلة في آخر المطر): سين وصاد..
- (١٣) مجلة أفكار، عمان، تشرين الثاني ١٩٩٩.

الخطاب النّسوي في رواية "مذكرات ديناصور" للروائي مؤنس الرزاز

رفقه محمد دودين

لقد تواضع النقاد على اجتراف مستويات لدراسة الرواية بوصفها نصاً أدبياً متخيلاً لا يساوي الواقع رغم أنّ فيه كل ما في الواقع من واقع، ولكن يفيض عنه وقد يكمل نواقصه بافتراض وجود وعي يتجاوز اللحظة الراهنة ليؤشر بانتظار لحظة آتية أو كامنة في رحم المستقبل، لتكون الرواية أداة كشف لما هو محتمل وكامن مما يتجاوز الراهن، ويبيني على أنقاضه. وقد اشتغل الشكلاونيون الروس على مستويات دراسة النص الأدبي مجترحين مصطلح الأدبية المفترض أنه ينتقل باللفة الناطقة للعمل الأدبي من مستوى الأخبار والأثر الفعلي إلى مستوى الأثر الجمالي الذي سيدرس وفق أواليات وتقنيات النقد في بحث دائم وغني عن جماليات جديدة للنصوص الأدبية لا تقف به عن حد معين.

الخطاب المتعددة والتي تعني خطاباً مفتوحاً يضع فيه الراوي استقالاته ورؤاه، فلهروائي اغراضه التقريبية أو الإيمادية وغالباً ما تكون مبررة، ورؤية الروائي هي التي تعطي الخطاب سياقات جديدة تحيل على ما هو خارج اللفة في المنجز الروائي، كما يتحكم الراوي في ارتباطات الزمن التي تخص الخطاب من داخل الرواية مؤثراً فيها مما يجلي خصوصية الرواية ويكشف تمايزها (٤).

فالخطاب كمصطلح تنتمي جذوره في العربية إلى اتصاله بالخطب أو الحدث الواقع فيه التخاطب، وفيه جانب ذاتي يسمى الكلام النفسي، من هنا فصل النقد بين اللفة والحدث

الخطابي الذي يتمخض عن النظام اللغوي لتجذب أنفسنا أمام ثنائية اللفة والخطاب لتعني اللفة بالمخزون الذهني الذي تمتلكه الجماعة، بينما يعنى الخطاب بما يختاره المتحدث من ذلك المخزون اللغوي ليعبر به عن فكرته (٥). إن اختيار المتحدث ونهله من مخزونه اللغوي الذهني ما يميز به عن فكرته يجعل لهذا الخطاب دلالات غير ملفوظة يدركها المتحدث والسامع دون علاقة معلنة أو واضحة. وهذه الدلالات هي متجه البحث فيما يعرف بتحليل الخطاب، والذي يفترض أن يؤدي إلى استبطان القواعد التي تحكم مثل هذه



العنصرين السابقين وفيه يتعدد للرواية شكلها النهائي وتتضح خصوصيتها وخصوصية الأدوات المستخدمة فيها (٢). لقد نظرت الدراسات النقدية أيضاً في معنى الخطاب والفرق بينه وبين الإخبار في النص الروائي معتمدين أيضاً على الإرث المنهجي للشكلاونية الروسية التي جعلت الخطاب يتكون من كل ملفوظ مشترك، يتكلم به ويمتصع وعند الأول فيه التأثير على الثاني بكيفية ما من خلال انتمائية الخطاب بوسائل إحالية متعددة، في حين أن الإخبار هو تقديم أحداث وقعت في لحظة ما من الزمن دون تدخل المخكلم في المحكي (٣) لتكون إحالية

لقد أدى اشتغال الشكلانيين الروس على مستويات دراسة العمل الأدبي إلى اجتراف مستويين للعمل الأدبي: مستوى القصة / الحكاية، وهو ما أسموه بالمتن الحكائي الذي يتكون من منطلق للأعمال وتركيب للشخصيات، ومستوى العرض (الحبكة) وما أسموه أيضاً بالمتن الحكائي أو الخطاب، ويتضمن زمن القص وقضائيه ومظاهره التي تتضمن بدورها السارد والمنظور السري أو ما سمي بالرؤية ووجهه النظر والتبشير السري، كما يشتمل الخطاب الحكائي أيضاً الصيغ المتعلقة بالحكي والذي يدعونا إلى القول بأن قراءة المحكي وفهمه لا تعني بأي حال من الأحوال الانتقال من كلمة لأخرى على المستوى الأفقي فقط، وإنما هي بالإضافة لذلك انتقال عمودي من مستوى لآخر وعندها فإن بنية القصة كما يقول بريمون: ستكون مستقلة عن التفتيات التي تتولى تأديتها، إذ يسهل نقلها من واحدة لأخرى، دون أن تفقد شيئاً من خصائصها الجوهرية (١).

وعليه فإن ثمة دراسات نقدية قد اعتبرت العمل القصصية يتكون من ثلاثة عناصر متداخلة متكاملة هي: الحكاية المتمثلة في مجموعة الأحداث التي تدور في إطار معين وحصول مجموعة من الشخصيات وتكون ذات نظام أولي خاص، والسرد المتمثل في نقل الأحداث من عالمها الأول إلى عالم الأثر الأدبي المكتوب وفق نظام يخالف نظامها الأول، والنص ذاته وهو حاصل



الوعي الجماعي ليس واقعاً مباشراً ولا مستقبلاً بل يتيم التعبير عنه ضمنياً

مستقلاً، بل هو الوعي الذي يتم التعبير عنه ضمناً في سلوك الأفراد (الأبطال) وهم أبطال يرتبطون بالحياة المجتمعية بمختلف جوانبها (٨) وليكون دور المثقفي في التصوص الروائي هو في استخلاص أطروحة النص والمنظور الذي تقدم من خلاله، والذي يؤهلنا إليه فجواته وبناء آفاق توقعاته كمثغير نصي وكمنجز إبداعي متحقق في اللغة هو مصروفنا بالواقع، ذلك أن النص الروائي نص منصرف عن الحقائق الواقعية والمثقف لا يمكنه تصويب هذا الانحراف بل يمكنه تصديره وتقدمه، مما بنى بالنص الإبداعي ابتداءً من كونه مجرد تصوير للواقع (٩) ذلك أن مثل هذه النصوص للتخيلة تقتصر على الحقائق وتدحضها وتفيها وتبكيها بالواقع.

ولقد طرحت رواية مؤسس الرزاز «مذكرات ديناصور» خطابها المتعدد والمتنوع في ظل اشتباك هذه الخطابات وتقاطعها دون أن تحسم أيًا من خيارات خطاباتها، وليس من مهمات النص الروائي أن يحسم خيارات إيديولوجية، تتضافر وتتقاطع ولكن الصوت الجمعي المهيمن وهو صوت عبدالله الديناصور ظل مسيطراً وبشكل مركزي في السرد جاسماً حوله عدداً من الأصوات الهوامش، ومن هذه الأصوات صوت زهرة، في فصول مستقلة مفنونة " بهذا تكلمت زهرة " ومسروود هذه الفصول هو الذي سيكون محور هذه الدراسة بوصفه خطاباً نسوياً متضمناً في النص الروائي والذي مسيطر رغم الاجتزاعات لأفراض الدراسة كلاً ذلك دلالة في شكل مغزاة الكلي، لذلك سيدرس هذا الخطاب من زاوية تعالقه بالمؤسسة الأبوية المجتمعية التي تحتكر الخطاب الأقوى والأعلى، إن من إشكاليات العلاقة الأدبية

الاستدلالات أو التوقعات الدلالية، وقد استطاع بعض المفكرين أمثال ميشيل فوكو أن يحضروا لهذا المفهوم مباحثاً دلالية اصطلاحياً مميزاً حين حدد فوكو الخطاب بأنه: شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر بوصفه إنتاجاً يراقب ويتنقّى ويماد توزيمه من خلال عدد من الإجراءات التي يكون دورها هو الحد من سلطاته ومخاطره والتحكم في حدوثه المحتمل، وإخفاء ماديتة الثقيلة الهرمية؛ وهذا يعني أن الخطاب في مختلف الشاغل الإنسانية يتميز بهيمنة خطابية من نوع ما (السياسة، والدين، والجنس) مطلباً أن لحقول المعرفة خطاباتها الخاصة بها (١٠) وإذا كان الخطاب في الرواية يتمثل في وجود كل من الراوي الذي يقوم بالروي مقابل القارئ الذي يتلقى الحكى، فإن من المهم أن ننظر للخطاب من الزاوية الأدبية على أنه شكل للتفسير، بالاعتماد بالملاقة المفترضة بين الراوي والمثقف المتوهم حين تتجلى سلطة الخطاب في قدرته على التأثير على المخاطب في المثقفي عبر مجموعة من الوسائط والتقنيات، فالخطاب يضم سلطة ما حتى وإن لم يفصح عنها، حيث أن النص لا يتشكل بطريقة عشوائية، وإنما تحكمه قوة اجتماعية ينتمي إليها فيكون بذلك جزءاً من رسالة المؤسسة إلى المثقفي، وبذلك لا بد من القول أن الخطاب مهما تنوع وتعددت أشكاله يعبر عن جماعة، ويعكس مظاهر إيديولوجية متنوعة تضاهي وتجاوز وتجاوز أن تتنوع وتؤثر وتحدث هيمنة من نوع ما (١١).

لقد أشارت الدراسات النقدية النصية إلى أن العلاقة بين الإيديولوجية الاجتماعية والإبداعات الفردية الطيفية لا تكمن في تطابق مضمونتهما، وإنما تكمن في أن ثمة إمكانية للتعبير عن الإيديولوجيا الجماعية من خلال مضامين خيالية تختلف في حد بعيد عن المضمون الحقيقي للوعي الجمعي، ولكنها متماسكة منتقلة إلى مستوى الإبداع الخيالي، وذلك أن الوعي الجماعي ليس واقعاً مباشراً ولا

التي ينفق منها الخطاب المهيمن أنها علاقات بنوية، بمعنى أنها علاقات كائنة وقارة في المؤسسات الاجتماعية لاجتماع ما، وهذا يعني أننا نحتاج إلى نظرية توضح لنا كيف ولماذا ينضبط الناس بعضهم بعضاً، وهذا إحدى إشكاليات طرح الفكر النسوي والذي بات معنياً بإضافة عنصر الوعي بالنسوية لكثابات المرأة، وهو عنصر يعقب تماماً من كتابات الرجل وتمني الوعي بقضية مخصصة إلا إذا كان عاملاً أو أسود كما تقول فرجينها وولف، وهذا يجعل رؤية الكتابة رؤية واقعية تحت الضغوط أو المؤثرات الخارجية (١٠) والكتابة إذا ما وقعت تحت استنزاف والصحاح مثل هذه المؤثرات فستنكس متحازة ابتداءً وكتابة وعطية تقدمها الكثير من جماليتها المفترضة.

إن الأدب نتاج إنساني ومعلم الكتاب (رجالاً ونساءً) لا يكتبون إلا إذا نهج أو منطلق معين من قصد إلا إذا كانت كتاباتهم منزلة بقضية معينة، ويمكن لنص أو عدة نصوص أن تجمع بين سمات مدارس نقدية مختلفة فتكون نسوية وسياسية وماركسية وثورية في آن، ولكن يمكن تصنيفها في خانة الأدب الإنساني العام (١١) ولعل هذا الافتراض لإنسانية الأدب هو ما سيدفعنا لدراسة خطاب نسوي من خلال رواية لكاتب رجل هو المبدع الكبير مؤسس الرزاز، ذلك أن استخدام مصطلح الأدب النسوي يعني الكتابة بصورة إيجابية عن قضايا المرأة، وهو كمصطلح متطور من خطاب الحركة النسائية وصراعه من أجل تحرير المرأة من طغيان المعايير المزدوجة، والداعي إلى تحقيق المساواة بين الجنسين على كل الأصعدة (١٢) وهذا لا يعني أن مجرد كون الإبداعي أنثى سيضمن استخدامها منهجاً نسوياً يحارب ازدواجية المعايير والتعيز الجنسي، فالمشاركة في الموقع أو الجنس أو العرق أو الشريعة الاجتماعية لا يكفل وعياً واحداً أو حتى ثقافة واحدة، وثمة اعتبار لدور المثقفي وآفاق توقعه، وزمنه المتجدد والمتعدد مع كل قراءة جديدة للنصوص الأدبية، على أن المنهج النسوي قد يتوفر في النصوص بشكل

صريح أو مبطن مما يوسع من دائرة تأثيراته وإمكانياته في العملية الأدبية (١٣).

والنسوي توجه فكري لا علاقة له بالبيولوجي أي بالجنسي، فليس كل نص تكتيه امرأة هو نص نسوي بالضرورة، فالفنوسوي وعي فكري ومعرفي، والنسائي سيعتمد الجنس البيولوجي، وسيكون خاصاً للمرأة، وعليه فإن الرجل يمكن أن يقدم نصاً نسوياً قادراً على تحويل الرؤية المرفية والأنطولوجية للمرأة إلى علاقات نمية مهتمة بالأنثوي، الميكوت عنه، الخلخل للثقافة المهيمنة والمشكل لهاماش (١٤).

إن مسددات قبول الإبداع نسوياً سواء كتبه رجل أم امرأة أن يناقش قضايا المرأة وأن يساعد على نشر ثقافة أندروجينية تسمح بالتساوي الحر بين حدي ما يدعى تقليداً بالذكورة أو الأنوثة، ينشر الوعي النسوي عند المثقي وأن يشجع تضامن النساء (١٥) كما اشترط لاعتماد الكتابة اعتماداً نسوياً أن تشتمل على تغطي الخطاب السائد، وأن يكون في مناطق خارج المطلق النظري الذكوري الذي يفرض نفسه بشكل جوهري ثابت.

وعوداً على بدء فإن الناطر في رواية مؤنس الرزاز مذكرات ديناصور (١٦) ومؤنس الرزاز شيماته السردية الأساسية التي تتنقل في نسوينة من نص إلى آخر مشكلة حوافز ثابتة للسرد، كما أن بعض العناوين التي يضمها للفصول تستوويه وتتصلق من نص إلى آخر، مثال ذلك الفصول المغلقة "بهكذا تكلت زهرة" حيث أن نطق زهرة تحت هذا العنوان يشبه ويتعلق مع نطق بلقيس في رواية متاهة الاعراب وما تكلته زهرة في هذه الرواية جاء باكسر من تقنية سردية، فتمت حديث لها مسرود على لسان السارد العليم في الرواية ويتخذ شكل الحوار مع عبدالله الديناصور بوصف أن الحوار اتخذ سمة الأداة الكاشفة التي تحلل المكاشفة والمسجل " قالت زهرة وفي كلماتها أربع مطر البكر: وسع تقويب المنخل يا عبدالله، وإلا لم يبق لك صاحب" (١٧) فيرسل عبدالله أسباب نرقه واختلافه مع أصدقاته مكسبها صفة القضايا العامة المؤثرة على المواطن مثل قضايا

الصراع العربي الإسرائيلي، وقضايا الوحدة العربية التي تجهض في كل مرة، قضايا الوحدة الوطنية، محاولاً أن يقنعها بأن مثل هذه الأسباب هي التي تدفع به إلى حالة الشرد والسلبية والاستلاب، التي يشعر بها فترد عليه فائلة: " إنه الإسراف في تناول الخمر" (١٨).

وكما نرى في هذه الرواية فالبطل اشكالي يكاد يتخذ سمة جمعية في أبداع مؤنس الرزاز، وهو بطل دائب البحث عن قيم أصيلة ونبيلة في عالم ممسوس، وعالم منحط، ويضع الأسباب لانهطامة النفسي والمجتمعي ولشعوره بالاستلاب، ليجسد الآخرين يخالفونه في أسباب إشكاليته النفسية هذه محيلين القضية برمعتها لاسرافه في شرب الخمر، وفي محاولة التعرّب عن الواقع بالشرب

وتقريب الواقع عنه بما يحدث فيه من قضايا مهولة تصبح الشخصية أمامها هشة غير متماسكة، واقعة على حدود حديثة كما هو الإنسان العربي بين التقدم والتخلف، بين التحضّر والتحديث، والظواهر الحضرية الخادعة التي تجمع الأنماط المختلفة والتقليدية جنباً إلى جنب مع الأنماط المدنية، مما يبيّ هذا البطل الإشكالي الذي يعاني من أزمة تكيف نفسية مرعبة البطل الأنموذج المتكرر في إبداع مؤنس، ويرحل من نص إلى آخر، وليصبح هذا البطل المحمل بميراثه وأساطيره والمسكون بعقدة المؤامرة إلى درجة المفارقة حين يحدد من أكل السمك الذي لا يعيه، مطلقاً بخار الغضب الذي أوقده مشهد السمك، فاعتبر أن أحد المتأمرين قد دسّ له السمك في طبق طعامه (١٩) فهو بطل ممسوس يخوض معركة بحث ممسوس أيضاً عن قيم أصيلة في عالم هو نفسه متفسخ، ولكنه ومن ناحية أخرى بحث على مستوى متقدم، بمعنى أن وعيه على إشكاليته يتجاوز الواقع ويؤشر باتجاه وعي جديد كامن في رحم المستقبل، رغم التمزق القاهر بين البطل والعالم، فنحن أمام تقسيخين في حالة إشكالية بطل: تقسيخ البطل وتقسيخ العالم (٢٠) وكان

البطل في سياق محموم للبحث عن سمو إلى المثل الأعلى من خلال سيرة حياته وعرضه الاجتماعي لهذه الحياة عبر مسيرها، ومن خلال موقف مخصوص أسماء جبرار جيبيت "بالفكاهة"، بينما يسميه لوكتاش "السخرية"، عندها فإن

قصة التفسخ المجتمعي تصبح حوادث سوف تتخذ في تعبيرها طابع السرد السلي بدرجة أو بأخرى، بل إن السخرية هنا قد تكون سخرية من الذات، كما أن النص الباحث عن القيم الأصيلة لا يقلصها بشكل واضح، بل إنه يقلصها إلى المستوى الضمني ليعاود البطل الإشكالي خلط الأوراق من جديد (٢١) وليحلل الوعي الزائف مكان الوعي العقلاني، وليعود النص سمة من العبث غير المغنية بإيجاد البديل على المستوى الفردي والمجتمعي، فالقضايا الكبيرة التي يشر بها البطل الإشكالي هذا تختزل بكل بساطة بسبب إفراطه في الشرب، فله خلط عبثي للأوراق ولا مبالاة من هذا البطل بتعين أي منها ليكون القيمة البديلة.

وعوداً على بدء فإن من اللافت للنظر وجود خطاب نسوي في روايات مؤنس، وفي هذه الرواية على وجه الخصوص، وهذا الخطاب يروم إلى إيجاد علاقة بين المصادر والمسرد له داخل النص وهو المتلقي المتوهم وخارج النص أيضاً، مما يحقق مقولة الخطاب السردية المحكم بعكلم ومستمتع والمختلف عن الإخبار الذي يتم دون تدخل المتكلم في المحكي، وهذا الخطاب يلهمه السارد العليم زهرة وهي البطلة النسائية الشريكة للبطل الإشكالي المسوس عبدالله الديناصور وزوجته ورقيقة دريه وتغنيق به أحياناً وتكاد تهجره، وربما يكون مقنماً وربما لذكورية هذا البطل الذي يجد غضاضة في تبني قضايا المرأة وأعلانها باسمه، ومن خلال عنونة هذا الخطاب " هكذا تكلت زهرة" نستنتج أنه خطاب زهرة النسوي في الرواية الذي يحاول خلخلة الخطاب السائد المهيمن عن المرأة، وهو خطاب وعي متقدم متجاوز كثيراً وعي البطل الإشكالي المسوس ذاته، وكان هذا الخطاب بياناً نسوياً بقضايا المرأة المجتمعية من خلال ذات زهرة النسوية بالمعنى المؤدج وليس بالمعنى الجنسوي البيولوجي، تقول زهرة في خطابها (٢٢): أرغب في مجال حيوي، يتركه لي، يعاصريني حد الارتطام الخائض، أحيه، لكن دون أن أتخفف من ولة الجلوس إلى نفسي، أحتاج إلى الاختلا بـ أحياناً، حتى في المنام، يتحدث إلي وإلى أشباح وأطياف، ويفرض عليّ سماع حوار مع عوالم لاولع (٢٣) فزهرة هنا تطالب



يخلخل النص ويزعزع الموقع المحفوظ المتعارف عليه للرجولة المكتملة الإيجابية

العفة النسائية من جهة ويسعى إلى تجسير المرأة من جهة أخرى، حين يتعلق الشرف بنساء أخريات، وهذه من صلب النظرة الذكورية التي تجعل المرأة شرفاً للرجل ولا تجعل الرجل شرفاً للمرأة.

إن زهرة وهي تحاول أن تحاور عبد الله في عالمها بدلاً من أن تقع في نظر الظل وتكتفي بدعم عالمه المقدس والعلن إنما تدخل مساحة تتمركز فيها القوة محالولة التأثير فيها، ولتجعل العلاقات التي تشكل من داخل المجال الخاص تتشكل مرة أخرى من خارجها، ليكون التشكل الجديد في صالح المرأة، وفي هذا ترجيح وخطة لعلاقات القوى المعتادة في المجتمعات الأبوية (٢٧).

ولتجأ زهرة إلى الخطاب المستتر، إلى خطاب الخاضع الذي يصطنع الحيلة ويبعث عن الأنداز بدلاً من المواجهة، وهو الخطاب النسوي التقليدي الذي يفر من المواجهة ويميل إلى الدافئة موجداً المبررات التي تخفف من صف الحالة أو الخطاب، وأنت تحسن حوله.. لكنه في نهاية المطاف يعود لي.. إنه لي أنا وحسبي (٢٨) ويرغم لجوء زهرة إلى الارتباك وتبوير ذلك بالخضوع والرضا المجفف، إلا أنها تملن حلها وتؤشر باتجاهه، رغم أنه ما زال يكمُن في رحم الغيب ولا يتكهن به "يا إلهي.. هل أحلم بعوالم؟ هل أتقضي من صديتي وقذف بي إلى مدار كوكبه المحوري فاذا أنا مجرد نجم يدور في حلقة دهرية جهنمية في فلكه وحول محوره.. هل يقضي تذكرة نسيان الذات، والذويان في سطوعه المشع المركزي الجاذب؟".

الآن تحدد زهرة علاقة المرأة بالرجل، الحلم بالدخول إلى عوالمه، إلى مناطق القوة والنفوذ والقرارات العامة، ولكن هذا الخروج من شريطة النسائية ما زال محكوماً ومرتبباً بالرجل كمركزية، بالدوران في فلكه المشع الجاذب دوراً، يذيب الذات الفريدة النسائية في الذات الأبوية التي تشكل المركز وكل ما عداها فهو الهامش، وهو الاطراف، فحضور المرأة ما زال محدداً بعدي قريباً أو بعدها من مركزية الرجل الذي يقضيها ويقوم بتبسيطها بالبنائية عنها في علاقة ضدية بين الذكورة والأنوثة، ليكون خيار زهرة إما الاحتماء بصديقتها والأنواء فيها في مجمع يسحقها بلا هوادة، وإما أن تتحدد كيونتونها وعالمها كآخر أو كطل

ويصبرني ويشمني ويتلوني دون أن يستوفقه تاج الزهرة أو براعمها أو كاسها، هل يتواصل معي في هذا السياق (٢٩). معنى خطاب زهرة أن عبد الله الديناصور يتحسك بالرائحة الخالدة، يمسك بالواحد الخالد الذي توارثه ويورثه ولا يلتفت إلى التعدد المتجاوز والمتجاوز دائماً، وكأنه يقف عند حد واحد في حضور الحسني الجسدي، عبد الله الديناصور يبدو متزمتاً وجاهلاً أيضاً، يستحضر الماطفة في جانب واحد لا يرغب بتغيره، وهذا التزمت هو أساس النظر إلى النساء وهو المصطلم بتراكم هائل من تابو النظر إلى الجسد ومعاولات تنهيه؟ أو استحضاره وفق معايير تقف عند حد الثبات والجمود وحر الرغبات، يدرج الجسد، ويكتفي برؤية إبروسية تقف عند الرائحة البدئية الخالدة ليظل تجلياً معطوراً قابلاً في المهشم والمسكوت عنه، ومن ابهديات الفكر النسوي إزاحة الغبار عن المهشم وعن المسكوت عنه والدفع به إلى حالة من الحضور.

ولا يكتفي عبد الله الديناصور بتغيب ودرج جسد زهرة، بل أنه يتعدى الحسوس اليقيني إلى المعنوي التقيمي فيدحر زهرة ويقصيهما ويبيدهما أيضاً من خلاله، تقول زهرة: "لماذا يحدثني عن عالمه ولا يسألني عن عالمي... يعني لي ببهجة لا تخلو من زهو خفي يواريه فيسطع أمامي باهر من المعجبات بشمره... مراهقات يملطن به كي ينشر لهن قصة أو قصيدة في ملحق الصحيفة الأسبوعية (٣٠) يدحر الديناصور زهرة جسداً متحسناً في العيان، ويقصيهما فكاراً عن عالمه باقصائهما إلى عوالم الداخل وهو الخاص بكل خطابات المسترة الخاضعة، في حين أنه فضام العالم المفتوح على مصراعيه والذي يسمح لها بالزهو أمامها وإمام أسفله، وبالحدث عن المعجبات وعن مفارقاته مع النساء، فالتص هنا يطرح قضية العفة، هالفة كما يبدو من خلال نطق زهرة، ليست قيمة مجتمعية أخلاقية عامة بقدر ما هي قيمة تخص المرأة تحديداً، تضيق على المرأة وتفسر على الرجل وفي من أخلاقيات المجتمع الأبوي الذي يفترض

بالفريدة، بأن تعامل كذات مستقلة غير تابعة في فكرها وفي عملها للرجل، وأول خلخلة التراتب الأبوي المهيمن في المجتمعات المحافظة اعتبار أن للمرأة ذاتاً فريدة خاصة وذمة مستقلة، فبعد الله الديناصور بكل امتداداته في الموروث، بكل حملواته الموروثة ويكل إشكاليته الراهنة يحاصرهما حد الإحتقار، وهي تريد لهذا الإحتقار طاقة للأمل والانفراج، ولكنها مضطرة للاذعان بسبب إشكالية هذا الرجل الذي تحبه وتقنو أثره كي تصاعده، فالرجل الذي كان في أدب المستنهيات مثلاً "حَمَل أسية" المرأة إن جاز التعبير تنتهي مواجهتها مع مصموبات الحياة بمجرد لقياء، قد صار إشكالياً ومدمراً ويحتاج إلى مساعده، وهنا فالنص يخلخل أيضاً ويزعزع الموقع المحفوظ للفرق عليه للرجولة المكتملة الإيجابية التي تحمي ولا تحتاج إلى مساعده، رجولة منتهكة وتحمل إهجمات بالإدعاء والزيف في الواقع، ولأن خطاب زهرة في متكلمها الذي يكرر عبر الرواية ينطلق من المجال الخاص، من المجال الحميمي ومن المجال العام أيضاً في مواقع أخرى من الرواية مما سيشار إليه، فإن هذا المجال يسمح لزهرة بأن تطرح خصوصيات العلاقة مع الرجل. فهذا الرجل بدئي في علاقته بزهرة يقتني فيها أثر رائحتها، ومن المعلوم أن اقتناء الرائحة كان في المراحل البدائية التي لم يصل فيها الإنسان مرحلة اللغة والرفق النفسي "يشم الخيط الذي يرغب في أن يشمه، يشمني بخياله، لا يشم نسيج رائحته.. يستل خيطاً واحداً من نسيج رائحته، يعزله باق خياله، ثم يستشقه، ترى... هل يهرقني (٣١)".

خيط الرائحة البدئي هذا يجمعها كامرأة في معنى واحد، يختزلها في معنى واحد أيضاً، رغم أنها متعددة ولا يمكن اختزالها في خيط واحد من رائحة، تفصل زهرة هذا التعدد قائلة "تري هل أنسبه مرة إلى لون عيني؟ الجسد باهر متجدد، متحول متعص، والرائحة خالدة.. هكذا يسممني

يساجل مؤنس الرزاز الخطاب الذكوري المهيمن الذي يصنع ترسيمات الذكورة والأنوثة في المجتمع

لعالَم الرجل، ولتجد أنه إنسان بلا منعة، وأن التفاصيل التي يتشوق إليها تتضارب مع التفاصيل التي تتابعها بنائية، وهو لا يبدو مهتماً حتى بمألها الخاص رغم تغييرها سائر غرفة النوم وشرائها ثياباً جديدة، وهو يتعامل مع كل الأشياء ببرود وجفاء وشمور بالتفاهة، ويأن لها وظائف مملّة فيأس باهتماماته السياسية التي تتخذ صفة الهيمنة والابتلاع لكل ما عداها، وهي على أهميتها إلا أن تسوّدها المجال العام كخطاب مهيمن قد كان مرجعاً بحق المرأة فلا يتيح لها بسبب أولويته فرصة الدخول في مفاوضة المجتمع أو حتى الرجل مفاوضة تخدم قضاياها، وتخدم اختلافها الذي يعامل كغصن في خطاب القوى المنتجة للفعاليات المجتمعية، وهي في محاولتها لاختراق مجال الرجل المهيمن هذا وفي اشتباك عالها مع عالها في محاولة لايجاد مناطق ومعى مقسّمة تواجها بالصمود، ولا تجد بعد الموقع المؤثر المدوم من الرجل ذاته، فسيد الله الدنياصور يهمن في أذن زهرة، قائلاً: أنصمك كآخ... لا تنصمك إلى الحزب.. كلهم زعران، أدرك أنه بانضمامها إلى حزبه... كيف يقسم لزهرة حرصه على أن لا تنضم إلى الحزب الذي ينتمي إليه مناضل في سبيله ثم ليسر عبد الله إلى نفسه كالماخوذ "شبابي في الجامعة متخفون رغم زعمهم التقدمية، سوف يلوكونها بالنسبهم... سوف يحيدونها باسم الحزب والوحدة العربية وتحرير فلسطين، فهد الله الدنياصور الذي يفهم في سكن الطلاب، وينضم للحزب، ويحب زهرة بكمات شديد، يرضي في أن تظل زهرة في البرية بعيداً عن الحداثات المتطعة، نائية عن هندسة بساينز المهتدين الزراعيين (١٩٩٨)، إن عبد الله الدنياصور ينكر على زهرة حق الانخراط في الحزب الذي يحبه ويضحي من أجله،

وخوفه بسبب من نمائيتها كونها ستكون محملاً أنظار رفاق الحزب، إنه يمارس ضدها تمسكاً وعنفاً في اعتبارها موضوعاً جنسياً، وليست ذاتاً، وستكون عرضة للاستغلال الجنسي كونها سلمة أو صرة إما أن تعرض بلا حدود وإما أن تحجب بلا حدود أيضاً. وبعد، فإن مؤنس الرزاز ومن خلال خطاب زهرة الذي تظهر في النص تحت عنوان "هكذا تكلمت زهرة" وفي أكثر من موضع إنما يساجل الخطاب الذكوري المهيمن الذي يصنع ترسيمات الذكورة والأنوثة في المجتمع، ويدين المرأة متى شاء ويستعدها ويخصيها وينفيها متى شاء، وهو بهذا يدين السياسة الجنسانية التي قالت بها كيت سيلت والتي تعطي الرجل حق الهيمنة على الجنس الآخر وهو المرأة بالضرورة فالأمر الأمل من المهيمن والضعفاء بسبب أنها سياسة قوة وهيمنة مقرونة بخطاب معرّض عزه وقوته وهيمنته، وعليه فإن في روايات مؤنس الرزاز فكراً نسوياً ناهضاً تقدمياً يتجاوز المهن باتجاه ما هو كامن في رحم المستقبل.

الهوامش

- ١- عبد الملك المرتاض، فن الرواية، بحث في تقنيات السرد: ٢٢٨؛ عبد المالي بوطيب، مستويات دراسة النص السردي، الرواية نموذجاً، علامات، ٩٨، ٢٥٥، ١٩٩٩.
- ٢- عمر صبيح محمد جابر، البنية والدلالة في روايات اسماعيل فهد اسماعيل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١: ٢٠٠٢م، ٩٢.
- ٣- تزفتل تودروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تزفتل تودروف، الاث المنهجى للشكلانية، ترجمة أحمد المدني، ط١: دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩.
- ٤- عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة العربية الأولى،

١٩٩٩: ٦٤.

٥- عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢: ٤٧٢.

٦- ميجان الريلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط١: ٢٠٠٢، ١٥٥-١٥٧.

٧- رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، الإصدار الأول، الطبعة العربية الأولى، ٢٠٠٢: ١٨: ١٩.

٨- لوسيان جولدمان، مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية، فصول ١٢م، ٢٤، ١٩٩٢: ٤٠.

٩- كارلهاينز سيثول، قراءة النصوص القصصية، فصول ١٢م، ٢٤، ١٩٩٢: ٤٧.

١٠- فرجينفا وولف، المرأة والكتابة الروائية، ترجمة وليد الحمامصي، الف، ١٩٩٩: ٨٨.

١١- كورنيليا الخالد، المرأة العربية والإبداع النسائي، خصوصية الإبداع النسوي، سلسلة كتب تصدرها وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية، ٢٢.

١٢- نفسه: ١٨.

١٣- سيزين أبو النجا، نسائي أم نسوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢: ٨٦.

١٤- نفسه: ٩.

١٥- كورنيليا الخالد، المرأة العربية والإبداع النسائي: ٢٢.

١٦- مؤنس الرزاز، مذكرات دنياصور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١: ١٩٩٤.

١٧- نفسه: ١١.

١٨- نفسه: ١١.

١٩- نفسه: ١٠.

٢٠- لوسيان جولدمان، مقدمة إلى مشكلات علم اجتماع الرواية: ٣٥.

٢١- نفسه: ٦٣.

٢٢- مؤنس الرزاز، مذكرات دنياصور: ٣٥.

٢٣- نفسه: ٣٥.

٢٤- نفسه: ٣٥.

٢٥- نفسه: ٣٥.

٢٦- نفسه: ٣٥.

٢٧- شيرين أبو النجا، نسائي أم نسوي: ٨٠.

٢٨- مؤنس الرزاز، مذكرات دنياصور: ٣٦.

٢٩- نفسه: ٣٧.



دردشة مع الغائب

منذ عامين رحل الكثيرون، نحن في عمر مناسب تماماً للرحيل يا رفيق، أعني في صفوفنا القنا، قيل أن تجاهمنا الدنيا وتفتح روحنا على اعتبارها، نحن أيضاً في زمان مناسب، بإمكاننا أن نصف الجريدة اليومية ونعثر بين الفينة والأخرى على أسماء الصحاب في صفحة النبي، هذا أمر مطمئن، كوننا لن نذهب يوماً إلى برية موحشة فرادى، سنكون جمعاً متجانساً.

قبل أن يقع اسمك بالنيط المريض في الصفحة الأولى من الصحيفة "مؤنس الرزاز في ذمة الله" قبل ذلك بكثير كنت أرقب عنايتك بالرحلة الأخيرة، ولكني لم أكن معنية بها شخصياً، لم أفكر، لم علي انشغلت بزيادة يومي، أغب مباحج الدنيا بأشواكها مثل ذئب جائع، ما سيأتي أت، وما سيمضي مضى، تلك فلسفة معقولة كانت تراودني، تقدم لي مزاياها ودلائلها، ليتنا يا هني نستطيع التفكير بأحياننا على هذا النحو، كنت ادفع نفسي للحاق بركب تلك الفكرة النيرة التي تبني بيني وبين الدمار درعاً قوياً، ولكني وبعد عامين من رحيلك ما زلت أشعر بذاكرتي ترزح تحت خفتك ككائن غير واقعي ولكنه قادر على تحويل الواقعين إلى أشياء.

اكتشفت بعد رحيلك كذبة أن تكون واقعين أيضاً، لم يكن من الواقعي أن نعيش مجمل أوجاعك، ونسلى بها في الأمسيات، عندما تبوح ونهز رؤوسنا، كنت نهش وتبش إذا ما اقتحمنا وحشيتك عصر يوم (أكانك واقف بباب البيت تنتظر صعود الدرجات القليلة نضوك، أكاد أحس كفك الخشنة تلتقط كفي في المساحة الفارغة للسلام، وأقول، لو كنت أدرك حجم السعير في وجدانك، أكان ذلك سيفير شيئاً؟ لقد فاضت أوجاعك كبحر مرار في سيرتك الجوانية، وأنا أقرا اعتراضاتك بعد الرحيل، كان علي أن استمحيك عذراً على الصداقة التي لم تسمح جراحاً ولا أشعلت ضوءاً في عتمتلك الجوانية.

يزداد حضورك كثافة، ووجعاً، كوني لم أدرك كما كل الرفاق كم كنت وحيداً في حضورنا معك، كوننا لم نمد يداً إلا للسلام أو الوداع.

هل يطلب مني اليوم في الذكرى الثانية لرحيلك أن أتحدث عنك مثقفاً وكاتباً؟ ليس هذا واجب المثقفين والكتاب والأصدقاء (أنا لا أحب الواجبات، فأعزوني، لم أقرا ما كتبت جيداً حتى اللحظة، تأبى النصوص المكتوبة إلا اصطحاب ما عرفه منك، لا يمكنني قتل المؤلف، والمضي بجديبة كبيرة في الكتابة عنك كباحث موقر، ولكني سأقرأ كل دراسة قادرة على ذلك في مواجهة أعمالك، وعلى حد علمي فإن الكسل والتبعية التي كنت تدعيها استشرت كانهشيم في معشر الدارسين والنقاد، فلم يلتفتوا إلى أعمالك إلا على تلك الصورة الاحتفالية التي تقتضيها وتتطلبها حفلات الاستذكار والتأبين والملفات التي يعدونها للصحافة في المناسبات، لن نكتشف مبدعاً على تلك الصورة، أجمل ما في الأمر أنك تضحك ملياً لفكرة اكتشاف الجانب الابداعي في نتاجك، أعرف أنك لست معنياً بهذا الأمر، لهذا كانت أوراقتك متناثرة ومضيفة مثل مشاربك وأوجاعك، وأنا مثل كل انتهائي مثقف استفيد من تجربة خسارتك فأرتب أوراقي لأنني أدرك أن لا أحد بعدي يربتها.

منذ هذا الرحيل الشتوي وأنا أتعامل مع فكرة الرحيل بصورة جادة، يحضرني بيت شعر للملوح "يا أول ميتة أوحث إلى نفسي الهزيمة" كأنه يتحدث عن وقع رحيلك في الروح، أتعرف؟ كل ما أدميه عن حضورك المعنوي، وعن بقاء كتابتك لنا نموذجاً فذاً، وعن كونك فكرة تمثل منارة نهدي بها، كل ما أصرح به للصحف منذ عامين، ليس حقيقياً، الحقيقة أنني أهتدك، وأني مهزومة حتى النضاع، وأني كبرت مائة عام، مرة أخرى، ودائماً على روحك منا السلام.

سميحة خريس



ثقافة الريال في

WWW.NASERJAFARI.COM



٣١ من هذا تابعك شو بهير، بي اكل
مقال عن هل مستخرة،
وانتي يا بابا بيد حيلك بالاصويّة
حرا ٣١ تطلع هد صبيّة ...
وانتي يا بابا يا ليان، شوفي وين
صارت الشايخ ...
بي اكتب مقال ناري عن الموضوع

ناصر
الجفري

صديقي مؤنس افتقدك

شخري صالح

من أفكار على الورق، لعله كان يداري إحساسه بمأزقه الوجودي بالكتابة، وحضر اسمه على رمل الزمان الهارب، بعد أن أثبتت له تجاربه الشخصية والملائمة المرة أن السلطة شيء زائل، وكذلك العيش، فكانت الكتابة موئله وملاذه، كان يصنع باكراً ليكتب حتى لا يأخذه النهار بتفصيلاته الكثيرة، ورغم أنه كان منذ منتصف الثمانينات تقريباً يكتب مقالة يومية إلا أن ذلك لم يلهيه يوماً عن كتابة الرواية، أو القصة المصممة في الفلسفة والأدب والرواية الجديدة في العالم. أتذكر أنه أوصى أخاه عمر، الذي كان يدرس في مسهد ماساتشوستس للتكنولوجيا في أمريكا في الثمانينات، على نسختين من الترجمة الإنجليزية لرواية "الجندي الطيب شفايفك" للنشكي ياروسلاف هاشيك وأحدته لي والأخرى له، قال لي إنه أوصى على نسخة لي لأنه يريدني أن أقرأ هذا العمل المدهش الذي أثر على إميل جيبسي في رافته "المتشائل". ولا أشك الآن أنه أثر على مؤنس في أعماله الروائية بدءاً من "جمعة القفاري: يوميات نكرة".

في ذكرى وفاته افتقدته. افتقدت دصايته الحزينة، ومكره الطيب، وصداقته العميقة التي لم تهت رغم الأحزان وتقنيات الزمان. أتذكر سلامنا الحار في مكتبه في مجلة أفكار، التي كان يرأس تحريرها حتى وفاته، وقوله لي: لقد أصبحنا لثقتي في المطارات يا صديقي، مشيراً إلى عدد من المرات كما سافرت فيها معاً لنشارك في مؤتمرات عقدت في تونس والقاهرة وأمستردام.

بمشروع مؤنس الرزان الروائي، وتابع ما يكتبه باهتمام. لكن ما جعل صداقته تتوسط ليس تشابه الاهتمامات، والتحمس للجديد في عالم الأدب والثقافة العربية والعالمية فقط، بل صدق مؤنس وحميميته والألم الذي كان يطعنه أشاء إقامة أبيه وأمه وأخته في الإقامة الجبرية، وكذلك بعد وفاة والده ومجيئه من العراق محملاً في نعش. كان مؤنس أيامها يعض على الله ويكابح محاذراً الانهيار تحت وطأة الكوارث الشخصية والقومية التي ما فتئت تصف به ونا منذ بداية الثمانينات من القرن الماضي. وكان الأدب، والكتابة الحمومة، وإنجاز الرواية تلو الرواية، ملاذه الدائم وحجر الزاوية في استقراره النفسي ومناخه المصواق التي كان يعتصم بها خوفاً من الاحتراق بلهب الواقع المدمر حوله. وكنت أسأله مداوراً: ألا يشعر بأنه مستعجل، وأن سرعة الكتابة تؤدي إلى ثغرات أسلوبية وتكرار في أعماله؟ لكنه لم يكن يجيب، كأنه كان يظن أنني لا أعرف أن الكتابة بالنسبة له لم تكن مجرد حرفة، أو رغبة في قول ما لا يستطيع قوله لمن حوله، بل مسألة حياة أو موت.

لقد أنجز رواياته الثلاث الأولى خلال ست سنوات تقريباً. لكن الروايات الثماني التالية أنجزت في السنوات العشر الأخيرة من حياته. وفي آخر ثلاث سنوات تقريباً كان يدفع إلى النشر روايتين قريباً كان مستعجلاً الكتابة، حاثاً نفسه على كتابة عمليتين روايتين في الوقت نفسه، وكنت أستغرب لهاته الدائم في الكتابة ورغبته في تزيغ كل ما يخطر بباله

مرت الشهر الماضي ذكرى وفاة مؤنس الرزان حاملة الإحساس نفسه بالألم للرحيل المفاجئ لصديق عزيز توطدت بيني وبينه عرى العلاقة الحميمة طوال السنوات التي أقامها في عمان ما بين ١٩٨٢-٢٠٠١. كان مؤنس قد عاد من بيروت قبل الاجتياح الإسرائيلي لبيروت عام ١٩٨٢، ولم أكن قد تعرفت إليه بعد. كنت التقية مع عدد من الكتاب العرب الآخرين في مقر اتحاد الكتاب الفلسطينيين قبل ذلك بعامين، وكان هو ماراً ليمسلم مقالة كتبها عن صديقه المرحوم عبد الوهاب الكيالي، الذي كان قد اغتيل قبل أشهر قليلة، لتنتشر في مجلة الكرمل التي يرأس تحريرها محمود درويش، سالت عنه يهيج يخلف وغائم زريقات فقال لي إنه مؤنس ابن منيف الرزان القائد البعثي الذي كان يقبع حينها في الإقامة الجبرية في العراق بسبب اختلافه مع صدام حسين على طبيعة علاقة البعثيين مع الشيوعيين العراقيين. ومرت الأيام لأراه على شرفة رابطة الكتاب الأردنيين، فتأججت أنه يهرثني حين أقبل عليّ مستبشراً وقال لي إنه يتذكر لقائنا القصير في اتحاد الكتاب الفلسطينيين، وأنه يشكرني الاهتمامات نفسها بأدب الحداثة والرواية العربية الجديدة.

لم أكن أعرف في لقائنا الأول أن مؤنس كان قد أنهى من روايته الأولى "أحياء في البحر الميت" التي وضع فيها اللبنات الأساسية لمشروعه الروائي الكبير. وعندما ظهرت الرواية بعد أشهر قليلة من لقائنا أهداني واحدة من النسخ الأولى لتلك الرواية، وكنت أول من كتب عنها وعرف

عمان في تونس تتابع الندوة الدولية حول: "صورة المرأة في الرواية العربية"

متابعة: كمال الرياحي - تونس

ناجي "الجنس والسياسة من خلال صورة المرأة في الرواية العربية". بينما قدم الأستاذ علي العباسي "قراءة في صورة المرأة في الروايات التونسية باللغة الفرنسية" لتختتم المداخلات الأستاذة زهرة الجلاصي بقراءة في "صورة المرأة في روايات عروسية النالوتي".

وقد تخلّلت هذه المداخلات والقراءات نقاشات جديّة ساهم فيها جملة من الكتاب والأستاذة والصحافيين عمّقت النظر في موضوع القضية وأثرت المداخلات المقترحة ممثلاً كان لمبعضها مواقف مخالفة لتلك القراءات وشكك البعض الآخر في قيمة مثل هذه الندوات وفي نتائجها ورأى فيها تكراراً لأسئلة طرحت منذ بداية القرن الماضي مما حوّلها إلى أسئلة بائدة لا خير فيها.

وبين مثنى لمذهبة الندوة ومثبط عاشت مدينة تونس المتعبة لذة الجدل والنقاش على امتداد ثلاثة أيام.

وعلى هامش الملتقى التقينا بجملة من المحاضرين والباحثين الذين أدلوا بدلوهم في ما يخصّ فعاليات الندوة ومشروعية أسئلتها وأهدافها ونتائجها:

د. ألفة يوسف (أستاذة

جامعية بكلية الآداب بمنوبة، مؤلفة ومنسقة الندوة)

تمحورت مداخلتي حول أهمّ الإشكاليات المتعلّقة بصورة المرأة في الرواية العربية فكانت مداخلة عامة نظرت في المرأة باعتبارها كاتبة وباعتبارها مكتوبة، فأما المرأة باعتبارها كاتبة أي روائية فحاولنا أن نتساءل عن الأسباب التي قد تكون وراء نزوع المرأة إلى الكتابة الروائية في حين أن موضوع الكتابة من المنظور الفلسفي والمنظور النفسي هو موضوع ذكوري ثم تجاوزنا ذلك للنظر في المرأة باعتبارها مكتوبة وهذا قد يكون مخالفاً لكثير مما يقوله بعض الباحثين من أن هناك فرق بين كتابة المرأة وكتابة الرجل المرأة، فالمرأة عندما تكتب ذاتها إنما تكتب عادة بين حقلين

والاجتماعية في بلورة هذه الصورة، والتساؤل عن مدى تأثير جنس الكاتب في صورة المرأة التي تقدّمها الرواية، واختيار الفرق بين صورة المرأة في كتب التظهير وصورتها في الإبداع الروائي... افتتحت الدكتورة ألفة يوسف فعاليات الجلسة العلمية الأولى والتي ترأسها الدكتور محمود طرشونة، بمداخلة عامة بعنوان "صورة المرأة في الرواية العربية: إشكاليات البحث" ثمّ تلتها مداخلة أنيسة عبّود التي حملت عنوان "قراءة في صورة المرأة في روايات أحلام مستغانمي" ثمّ قدم الدكتور منصور قيسومة "قراءة في صورة المرأة في روايات مسمودة أبو بكر" بينما قدّمت الروائية آمال مختار "قراءة في صورة المرأة في روايات أنيسة عبّود".

أما الجلسة العلمية الثانية، في اليوم الثاني، والتي ترأسها الأستاذة فاطمة لخضر مقطوف فقد قدم فيها الأستاذ عادل خضر مداخلة بعنوان "صمت النساء" بينما قدّمت أنيسة غصن مقاربة بعنوان "في الكتابة الروائية والجسد" وطرحت سلى السعداوي "قراءة في صورة المرأة في روايات آمال مختار" والتي ضمن حميد "قراءة في روايات سلى محمد المديوني ليقدم فيها الدكتور محمود طرشونة مداخلة بعنوان "هل توجد رواية نسائية؟" ثمّ قدّمت حسناء التواتي مداخلة بعنوان "دور جنس الكاتب في تشكيل صورة المرأة: نجيب محفوظ وغادة السمان نموذجان" ثمّ تلتها مداخلة الدكتور محمد القاضي: "قراءة في صورة المرأة في روايات حسن حميد" ثمّ مداخلة فوزية الطوي: "قراءة في صورة المرأة في رواياتي 'الجسد' و'ليمة' و'برومسيور'". واختتمت أشغال الندوة في اليوم الثالث، بجلسته العلمية رابعة ترأسها وأدارها الدكتور محمد القاضي قدّمت فيها الأستاذة زهية جويور: رموز الدين من خلال صورة المرأة في الرواية العربية وقدّم طاهر

لا تزال صورة المرأة العربية موضوعاً مغزواً للندوات الأدبية التي تنعقد هنا وهناك، ولا تزال قضايا المرأة تسيل حبر كثير من المبدعين والمبدعات والنفاد، ولعلّ هذا ما حفز كلاً من "دار سحر للنشر" و"نادي الطاهر الحداد" بتونس لتنظيم ندوة عربية

أيام ٩-١٠-١١ كانون الثاني ٢٠١٤ موزوعها "صورة المرأة في الرواية العربية" في إطار منتدى الروائيين العرب في دورته الثانية وقد دُعِيَ إليها جملة من الروائيين والروائيات والباحثين العرب ومنهم القاصّة والروائية أنيسة عبّود من سوريا والأستاذة الباحثة أنيسة غصن من لبنان والروائية المصرية سلى بكر والروائي السوري حسن حميد وآمال مختار من تونس والأستاذة د. منصور طرشونة و د. محمد القاضي و د. أنفة يوسف وعادل خضر وفاطمة الخضر ومحمد المديوني وحسنة التواتي وسلى السعداوي وزهرة الجلاصي وعلي العباسي ومنصور قيسومة إلخ.

وحضر الندوة جملة من المثقّفين والمبدعين العرب ونذكر منهم توفيق قباّض وعبد الرحمن مجيد الزبيعي و"بنيت البحر" حفيظة قارة ببيان.

وقد صاحبت مطوية الندوة كلمة/عتبة يهمنّا أن نثبثها حتى تكون خير مدخل لهذه الندوة: "تهدف الندوة إلى البحث في 'صورة المرأة في الرواية العربية' إذ أن الرواية ما فتئت تمثل أكثر أنماط الإبداع انتشاراً وتصورياً لشاغل الواقع بطرق فنية متنوّعة، كما أنّ الدراسات الفكرية على أمثلتها لا تكشف إلا الرؤى الواعية والنظريات المقلّية في حين أنّ الإبداع أشدّ اتصالاً بالانفعال واللاوعي الفردي والجمعي. والإبداع الروائي يمكن من التمرّس لتعبير الجوار الرؤيوي بصورة المرأة شأن تحديد سمات صورة المرأة الخيال العربي والبحث في مدى تطوّر هذه الصورة عبر العقود من الإبداع الروائي والنظر في دور التحولات السياسية



داليلين مستكرزين هما: المرأة المقهورة/الاضطهدة من جهة والمرأة الثائرة من جهة أخرى وتبيناً من خلال نموذجين لغادة السمّان وأحلام مستغانمي أنّ هذين معيّرين ذات منشطرة بين قهر استبطنته ولا تستطيع منه فراراً وليست محاولة الكتابة الروائية إلا وهما بمقتضاه تحاول الكاتبة أن تخلق صورة مختلفة عن الصورة التي لا تستطيع فكاًكاً منها لأنها تحملها في ذاتها مثل "الوشم". من جهة ثانية نظرتنا في كتابة الرجل المرأة وتبيناً أنّ الرجل في كتابته المرأة يقوم على تراوح بين صورتين للمرأة: صورة الأم وصورة العشيقة. الأم بالمعنى الذي تمثله "أمينة" في ثلاثية نجيب محفوظ والمرأة العشيقة الغانية الموجودة بكثرة في متون عدد من الكتاب. وتبيناً أنّ هذه العلامة هي بين موضوع يحضر شريكاً جنسياً وهو العشيقة وينيب على مستوى الإعلاء والاحترام وموضوعاً يغيب شريكاً جنسياً ويغيب عن مستوى الاحترام وهو المرأة. وتبيناً أيضاً أنّ الرجل العربي في كثير من الأحيان في كتابته عن الجنس يعتمد إلى صورة الوغى والحرب، هذا واضح خاصة في "موسم الهجرة إلى الشمال" لطهيب صالح وخطوط الطول خطوط العرض لعبد الرحمن مجيد الربيعي والتطليق لرشيد بوجبرة. وجاؤنا أن نقسّر هذا نقسراً بسمي الرجل اللاواعي إلى محاولة امتلاك صورة المرأة عبر الكتابة بما أنّه لا يستطيع فعلها امتلاك امرأة. مهما يكن من أمر لا يمكن تقديم إجابات نسائية حول هذه المسألة: "صورة المرأة في الرواية العربية" وأنّ القضايا ستظل مطروحة وفي طرحتها أمر يدلّ رغم أن كثيرا من المتدخلين يقولون

العكس على أنّها لم تتجاوزها بعد ولا يمكن أن تتجاوز مسألة المرأة أو قضاياها عامة إلا إذا استطاع المجتمع العربي جميع أنماطه التعبيرية (الرواية، الفن، الفكر، السياسة) أن يخلق إنساناً عربياً جديداً.

أنيسة عبيد (قاصة وشاعرة وروائية سورية)

قدّمتُ مداخلة حاولت من خلالها تقصّي صورة المرأة في كتابات أحلام مستغانمي، واهتممت بـ"ذاكرة الجسد" تحديداً ووجدت أنّ صورة المرأة في هذه الرواية لا تخرج عن صورتها في كتابات الرجل لأنّ المرأة حتّى الآن لم تغلغ عنها مبروتها الثقافي ولا لإرثها الفكري الذي تمثلته من الذكر أو من المجتمع البطريكي الذي يهيئ بها. فهي مكتوبة كما يكتب الرجل وستكون فخورة إذا ما كتبت كما يكتب الرجل.

المرأة في أعمال أحلام مستغانمي مترفة، غنية، لا تعباً باتهامات كثيرة، وهي تنتمي للعالم عن طريق الجسد، وهذه المرأة لا تعاني معاناة المرأة الموظفة أو العاملة أو الفلاحية أو التي لديها قطيع من الأولاد، فهي لا تعاني من أي شكل من أشكال الحرمان، حتّى الحرمان الجسدي لا



أنيسة عبيد

تعاينها، فهي تنتقل من رجل إلى رجل، ريثما كان ذلك الانتقال احتجاجاً منها أو سلاحاً للدفاع عن شخصيّة مستقلة ولم تجد ما تقاوم به السلطة المتمثلة في رجل السلطة الذي تزوّجته، إلّا بالتنازل بين عشاقها وكأنّها تقول له "ها هي عبدك قد تمرّدت عليك".

منذ عنوان الرواية: "ذاكرة الجسد"

تدفع أحلام مستغانمي بالجسد إلى الواجهة، هذا الجسد الأنثوي المقموع والمغفط والمهش، وكان يتمّ التطهير عبر تعذيب هذا الجسد وكلّما عذب وترهين كلّما تطهّر (الصوفيّة مثلاً). أما في "ذاكرة الجسد" المسألة على عكس ذلك تماماً فكّلما يمتدّ الجسد وراء الشهوات كلّما تطهّر. أمّا الروايات الأخرى فهي استناداً لذلك النصّ وعزف على نفس الآلة. فـ"ذاكرة الجسد" هي بؤرة الضوم وما "فوضى الحواس" و"عابر سرير" إلا هوامش لذلك المتن الأول/البؤرة.

عادل خضر (أستاذ جامعي بكلية الآداب بدمشق، باحث)

ما قدّمته هو محاولة لاستكشاف صورة أخرى للمرأة في الرواية العربية عبر إشكالية الصمت، معلوم أنّه في الفضاء العقلي القديم كان الرجل هو الذي يتكلّم وهو الذي ينسج صورته السلبية بإسقاطها على المرأة. وأذكر هنا حكاية من الأدب القديم مفادها أنّ هناك ابنة قاضي كان من عاداتها أنّها إذا سمعت بعبث ذهاب في الليل متكررة في زي ذئب أو عنز وفي يدها قضيب حديدي تتشبّه به القبر وتسرق كفن الميت إلى أن تظنّ إليها أحد الفرياء الذين كانوا ينامون في المقبرة، وظنّها أوّل وهلة حيواناً، جرّ سيفه وقطع يدها، وتظنّ بعد ذلك إلى أنّها ابنة القاضي. كانت هذه الصبيّة تخترق القانون وتقوم بمنكر من المنكرات، تمرية الميت من كفنه، هذه الصورة الفظيعة كرسها الرجل قصد يسيئ المرأة بالشيطان في فظائمه وجرائمه وآثامه، وتواصل الإلحاح على هذه الصورة السلبية للمرأة واتخذ أشكالاً مختلفة منها إسكات صوت المرأة. غير أنّه مع العصر الحديث والدولة الحديثة ومع ظهور الطباعة، بدأت المرأة تتكلم كتابة وتشغل منصباً كان يحسّره الرجل وأصبحت تعبّر عن ذاتها وهواجسها وأحلامها وآلامها من خلال اللغة، وهنا بدأت تظهر إشكالات جديدة: هل هذا الكائن الأنثوي الذي نسبته امرأة والذي يكتب الرواية والمقالة له حساسية تختلف عن حساسية الرجل؟ هل تقارب إشكالية المرأة بطريقة مختلفة عن التي بها يتناولها الرجل؟ هل هناك



عادل خضر

هذه الكتابة بمثابة الهذيان وقد ذكرت الكاتبة أكثر من مرّة هذه اللفظة وهذه العبارة والتي رصدتها وجعلت منها قيمة فنيّة باعتبار أن كتابة المرأة ومهما كان طموحها وآسيتها وانتمائها الاجتماعي والحضاري والسياسيّة هي كتابة تتعلّق دوماً بنوع من الهذيان في العالم العربي. سواء كان ذلك عن رعي أو عن لا رعي.

أمّا عن استطلاق الذاكرة، فلا شك أن الذاكرة هنا هي ذاكرة فرديّة أولاً، ذاكرة مسعودة أبو بكر، ثم هي ذاكرة المكان؛ القرية التي تجري فيها الأحداث والعالم العربي عموماً. هذه الطريقة تبدو مغررة بالنسبة للقارئ، فهي ظاهراً تبدو طريقة بسيطة وساذجة أحياناً ولكنها في واقع الأمر تبدو عميقة جداً لأنها تستلطق الواقع كما هو والذي يخفي من خلال العملية الترميزية العديد من القضايا والعديد من الدلالات التي قد نخضع عنها أحياناً ونحن نجادل عمّا يحل ببلداننا العربية من مأس ومتغيرات جوهرية وقد تقلب معادلات وجودنا رسماً على عقب.

لقد استطاعت مسعودة أبو بكر أن تراوح بين الهاجس السياسي والهاجس الفني/ الأدبي، بين نوع من السلم الرومانسي من خلال حقبة غرامية ومن جهة ثانية تمود في أحاديث كثيرة إلى القصة السياسية وكأنها تستعمل القصة الغرامية كمجرد تلمة للخوض في هذه المسائل السياسية وتبدو القصة السياسية من وجهة نظر أخرى، تلمة لقصر الحكاية الغراميّة والإفصاح على خبايا الشخصيات وهواجسها ومخزونها ومواقفها وعن عالمها النفسي المعقد الذي يخترل بطرق شتى نفسية الإنسان العربية ويخترل ما يخفيه هذا الإنسان من عواطف ومشاعر ومواقف إزاء ما يحدث للعالم العربي من أحداث خطيرة.

تصنع مسعودة أبو بكر أحياناً عن مواقفها وآرائها ولكنها أحياناً تهرب إلى هذه القصة الرومانسية ربّما لتتسّى وتتّزى عمّا يمكن أن تؤلّ إليه تلك القصة العنسية وتنتهي الرواية بنوع من الحلم وبمواقف مسخّطة تمسّر عن حلم هذا الإنسان العربي الذي ينظر الثمن من على السطح، وتؤكد المؤلفة أن هذا المتغيّر يبقى رهين العلم والمعرفة باعتبارها القناة الوحيدة الموصلة لهذا الملمح، فلها من وجهة نظرها لا يكون إلا المستقبل من

إلى الخليج عادت إليها تلك الرائحة القديمة، إذن هذا الرجل كان يتمتع بالجسد من أن يتكلم لفته الطبيعيّة، وفي مشاهد أخرى كان الرجل لا يحسن برجولته إلا إذا كان جسد زوجته مغطى بالحناف وكان يتوسّل إليها من أجل أن تحبّه. إذن هناك شجاعة كبيرة في طرح هذا الحمن المشترك ومساملته: هذا الحمن الذي ترسب في الالاشمور الجسمي والمقولات التي تفكر بها ونعيد من خلالها إنتاج الجسد الأنثوي في مجتمعاتنا، فوظيفة الرواية والإبداع عامّة هي خلطة المقولات حتى تتشكّل هوية جمنيّة أخرى.

د. منصور هيسومة

(أستاذ جامعي وشاعر ونقاد)

كنت منذ سنة ضمن لجنة جائزة "كومان" للرواية. وقد اخترت رواية مسعودة أبو بكر "وإذا حمورابي.." باعتبارها من أجود الروايات التي خاضت هذا السباق وتحصلت على الجائزة الأولى مناصفة مع رواية إبراهيم درغوثي "وزء السراب قليلاً". وهذه الرواية التي تتحدث عن حرب الخليج الأولى، صادف أن صدرت إبان حرب الخليج الثانية وقد لاقت صدى عميقاً في نفوس القراء وفي نفوس الأصناف الذين نظروا إلى الأعمال المرشحة للجائزة المذكورة.

اشتغلت عليها اليوم للبحث في خصائص الكتابة النسائية أو خصائص الكتابة المرتبطة بشخصيّة المرأة بصورة

استطاعت مسعودة أبو بكر أن تراوح بين الهاجس السياسي والهاجس الفني الأدبي

عامّة، أولاً باعتبارها كاتبة وثانياً باعتبارها راوية وثالثاً باعتبارها "حكاية" كما تقول مسعودة أبو بكر ورابعاً باعتبارها شخصيّة من شخصيات الرواية. ما لاحظته أن هذه الرواية تبثد طريقة متميّزة في الكتابة، أولاً هي تستلطق العالم الخارجي/ الأشياء، الأماكن والذاكرة وتشخصها لتجمل منها المنابع الأولى للتجربة الروائيّة تريدها صاحبها أن تكون مميّزة. ما لاحظته أن

كتابة رجالية وكتابة نسائيّة؟ في الحقيقة هذه أسئلة كلاسيكية وأنا أرفضها تماماً لأنها ترسخ ما يمكن تسميته بالحنن المشترك (سيطرة الرجل على المرأة بحكم تفوقه الجسدي والذهني).

■ ما هو دور الرواية؟ هل يجب أن ترسخ هذا الموروث، هذا الصمت الذي ضربه الرجل على المرأة؟

- لقد اهتمت بنوع من الكتابات حاولت أن تستلطق صمت المرأة بطريقة أخرى، وتستحضر من التراث صورة شهزاد التي واجهت شهريار بتمعة جديدة فحوّلتها من موضوع الاستمتاع بالأنوثة إلى موضوع الاستمتاع بالسماح/الاحتكاك. فخلقت بذلك ما يمكن تسميته بتمعة الإنصات، وقليلة هي الروايات التي وفّرت هذه المتعة ووجدت هذه الصورة، صورة الإنصات في رواية "مريم الحكاية" للروائيّة اللبنانية علوية صبح، هي الرواية التي تدعّر الحدود الفاصلة بين ما هو واقعي وما هو تخييلي لأن علوية صبح هي ذاتها شخصيّة من شخصيات الرواية ومضطلمة بدور الراوي وموضوع الراوي الأوّل الذي هو مريم، وهي المؤلفة في كل الحالات، لقد جعلت مريم علوية صبح في موضع السامع، فناقرت عليها أن تجمع قصص النساء اللاتي عشن أثناء أوائل الحرب اللبنانية وبذلك تحوّل علوية صبح إلى موضع شهريار.

المهم في هذه الرواية أنّها خلقت هذا الموضوع/ موضوع الإنصات ووصفت شريين من النساء، نساء مبدعات لا يلدن ونساء أنجن لكنهن يقين صامعات، غير أن أجسادهن كانت تتكلم من خلال ما يمارس عليها من قمع ذكوري. فنقول مريم مثلاً متحدثة عن أختها: كنت أعرفها من راحتها وعندما تزوجت لم أعد أجد هذه الرائحة وعندما ذهب زوجها

الأجيال العربية الناشئة.

يبدو لي أن موقف مسعودة أبو بكر لا يختلف عن موقف المرأة التونسية والبراءة العربية بشكل عام، لكنني ألتجّ على المرأة التونسية لأنها تجادل قضائياً تختلف عن القضايا التقليدية التي كانت تفرض فيها المرأة العربية فكان هناك خطوات قد قطعت ولتُسهّل إشكالات قد حُسمت من قِبل الخطوة الراهنة في الحديث عن قضايا المرأة لم تعد تلك القضايا التي كانت تلمح في المنتصف الأول من القرن العشرين وإنما تُسهّل قضايا أخرى أهم وأكثر جدوى تخوض فيها هذه المرأة ومدى مساهمة هذه المرأة في تقديم مشروع حضاري اجتماعي، ثقافي بهم الإنسان العربي وبهم المستقبل.

وضعية الرجل ووضعية المرأة

- بل هي أعظم من ذلك لقد فقدت هذه المقارنة إغرامها، وتحول الهاجس الآن لأن تكون هذه المرأة رائدة في كل المجالات المستقبلية في التفكير والتخطيط لاجتماع الفرد.

■ ولكن رغم كل هذا، فالمرأة العربية نساء عرييات، وتختلف صورة المغاربية عن صورة الخليجية والخليجية عن الشرقية ويتعكس ذلك على طموحاتها وأساليبها وكتاباتها وصورتها في الرواية ليس كذلك؟

- نعم، وهذه النواتق العربية تكشف هذا الاختلاف، ولكن رغم جملة الاختلافات بين المرأة المغاربية والمرأة العربية سمات مشتركة أهمها الانتماء الثقافي والديني والأدبي والحضاري.

لقد تسوّلت المرأة في بعض الأقطار العربية إلى شريك فاعل في التنمية وهذا لا يعني أن المرأة لم تعد امرأة في مشاعرها وخصائصها بل ظلت تلك ثوابت يمكن رصدتها في نصوصها الشعرية منها والسردية، لقد تحوّلَت المرأة إلى طرح أسئلة خطيرة تهم الواقع السياسي والاجتماعي والحضاري، هذا هو جديد المرأة المغاربية دون أن نهمل المشترك الذي يجمع بين هذه المرأة والمرأة العربية عموماً.

■ هل أنت مع مصطلح رواية نسائية أو نص مؤنث؟ هل ترى هذه المصطلحات دقيقة فاعلاً؟

- من الناحية الفنية يبدو لي هناك اختلافات كبيرة بين الكاتب الرجل والكاتبة/المرأة. المرأة تحمل حداً من سرية تختلف عن حداً الرجل، لكن بالنسبة إلى

المضامين مشتركة، إلا إذا ربطنا تلك المضامين بالبلد الذي تكتب فيه تلك الكتابة، فما يهم المرأة العربية اليوم قد لا يهم المرأة الغربية، لأنّها تختلف عنها تكويناً، فالمرأة امرأة مهما كان انتسابها لكن مشاغل المجتمع الذي تنتمي إليه تلك المرأة ينعكس بطريقة أو بأخرى في كتاباتها وفي أحلامها وفي تردادها وفي نوازغها. المرأة الأوروبية تكتب أيضاً عن مأسايتها وأوجاعها.

د. أمينة غصن (أستاذة بالجامعة الأمريكية بليبنان، وباحثة)

ببني كان حول الرواية العربية والجسد الأنثوي وقد اخترت أن أقدم رواية للكاتبة اللبنانية فينوس خوري فاتنا، هذه الكاتبة التي تقسم في باريس منذ ثلاثين عاماً وتكتب بالفرنسية ورغم هذه الفروقتونية فإن فينوس خوري فاتنا بقيت وفيّة لجنورها الشرقية وقد كتبت بالفرنسية لكن الروح أو النفس بقيت نفسها مشرقياً وروايتها A La Maestra S قد ترجمت إلى عدة لغات وعلمت من مؤلفتها أن هذه الرواية ستخرج فيلماً في فرنسا ولكنها لم تترجم إلى اليوم إلى العربية.

■ لماذا اخترت هذه الرواية لتحديد؟

- وجدت جذلية تضم في العنوان، فإسترا يمكن أن تكون المشيقة وتخبئنا عن بطة تسمى "إمّا" Emman كانت في الخامسة عشرة من عمرها تزوّجت من رجل أرمل كان له من عمرها الضعفان، وهذا شبيه بما



أمينة غصن

يحمل في مجتمعاتنا الشرقية، ووجدت أن "إمّا" فيها شبه من "إمّا" مدام بوفاري فلويار وهي المرأة التي كانت تبحث عن أفق لأن زوجها لم يكن مهتماً بها وإمّا كان يبحث

بمرصها والمصرمان الذي كان يهش جسمها، ولذلك قرّرت "إمّا" أن تكسر أسوارها وتخرج من كرسيتها الذي كان يشبه تابوتاً وهشّرت أن تنزل في قرية بدائية وحاولت أن تستقر بها غير أن صراعاً سيوف يقسم بين الشرايات والتحوّلات مثل أمراتان، المرأة الغربية الوافدة (إمّا) والمرأة التي كانت تمثل ذاكرة القرية وتقاليدها وطوقسها والتي كانت تسمى "الفهجا" التي كانت تنظر إلى "إمّا" على أنها عاهر لا هوية لها ولا أصل ولا جذور وقد جاءت إلى تلك القرية الصغيرة التي كانت لا تتسع ولا تصغر لأنها كانت تقوم بأبواقها السبعة ويقاربها السبعة، وكانت هذه المقنعة قد تزل في تلك القرية لتعلم الأبناء كيف يمكنهم أن يصرفوا فعل الموت، وكانت "الفهجا" تقرّ أن الموت لا وجود له لأن القرية بنت جميع مقابرها على سفح الجبل لأنهم كانوا يعتقدون أن الأجداد لا بد أن تتحلل وتحملها مياه الأساطير وتذهب بعيداً فلا يضاف الأطفال في نومهم.

وحيث جاءت "إمّا" لتعلمهم تصريف فعل الموت، قامت العجوز "الفهجا" في وجهها وراحت تطلق النار باتجاهها لعلها تهيبها، وفجأة يعود أحد أبناء تلك القرية وهو "شوي" الذي كان يعمل في السينما، لدنن لبس، ولكنه لم يجرؤ على الاقتراب منه فما كان من "إمّا" التي الفت الموت طويلاً من خلال جسمها المتساكن أن صدقت بين أصابع "شوي" وأبيه، وشاء هذا الشاب أن يبادلها جسيلاً بجميل فاقترع جسمها وزاح يولج فيها وكأنه قرأ ذلك النور المنبث من روحها لا من جسمها مع أنها كانت على شهر الموت وعرف أنها جاءت تبحث في بلاد الشمس عن مكان يأمانه أن يُدفن منها الروح، وقد فعل، ولكن زوجها "مايكال" كان دائم البحث عنها لأنه كان يصد التحضير لجنارة يمكن أن تليق بـ"إمّا" المعادة إلى موأها الأخير.

■ شكراً على هذا التلخيص الجيّد للرواية، لكننا نساء لك عن صورة المرأة كيف بدت لك أنت في الرواية؟

- ليس في كتابات المرأة العالمية وفي الرواية العربية إلا جسد مشوّه فإذا أخذنا حنان الشيخ في روايتها "زهرة" حيث تقول حنان الشيخ عنها وعن أمّها

أنهما كانا كالبيريتالة وصبرتها تقول "حنا" أنها كانت تنام في السرير إلى جانب أمها وعشيق أمها لأن التواطؤ قد قام بين تلك الأم وابنتها. الصغيرة في الصمت الخلق على ما كانت تقوم به الأم لأن كاتنامها كانت تود أن تفوز الأب التجر يدكوريته وطبركته ومن ثم لم تعد "زهره" تتحرر بعد أن شهدت على أمها وعشيقها وأكثامها، من أن ترتكب الآثام التي تشبه تلك الآثام التي وقعت أمها فيها، ففقدت عزيرتها إذ ضاقت أحد صعال اليكانيك، ونحن نعرف أن المرأة عندما تفقد العذرية فإنها تفقد بالتالي أي أمل لها في الزواج وربما تعرض نفسها لجريرة قتل تكون من الوريد إلى الوريد كسا هو شائع في مجتمعاتها. ولذلك اضطرت "زهره" - معوا لهذا الصار - إلى أن تترك لبنان وتذهب إلى إفريقيا، وكان فرحها عظيما إذ كانت تعتذر بالقول إلى الحرب تحرم من العذرية ونزلت بإفريقيا عند خالها فما كان من هذا الحال إلا أن افتتح أسوارها وحاول أن يضاجعها مما جعلها تصاب بحالة من الهستيريا والجنون فحاول الخال مضطرا أن يبعد لزهره زوجا ومن ثم فرض عليها أن تواجه الزواج بدم البكار. وكان الزوج يريد أن يرسل بالبرشيف الأبيض إلى أمه في لبنان شهادة على بكاره وزوجته، وكانت غالبا ما تهرب من ذلك الزواج لا تسمح له بأن يقترب منها معتذرة بأن حيلة وحيلة حتى طلقها وعادت هي إلى منزلها بالجانب لتشهد على أخيها المقال وكيف يمارس عاتله السرية بحضور أخته "زهره" وبما ضاق العالم بها ذهبت إلى قنص في البناية المقابلة لمنزلها فكانت تضاجعه فوق السطوح لأنها لم تعد تهاب شيئا، وفي ليلة من الليالي جاءت "زهره" إلى ذلك القنص فاستأخرها فهلا وكانت تخبره أنها حملت منه فبسر لها عن كثير سعادته فأخبرها أكثر وبما جأ الليل وغادرت زهره انظر القنص أن تصير بين السطح الذي كان هو عليه وبين ذويها وأطلق النار عليها وأرداها قتيلة.

■ هل كتبت المرأة نفسها أم كتبت عن المرأة كما يراها الرجل؟

- المرأة لم تكتب بعد نفسها، هلو شامت المرأة أن تكتب نفسها فعلها أن تكتب من جسدها الذي تعانيه، فبعد المرأة حتى اليوم إضافة إليها وهذه الإضافة يجب أن ترد ويستفيد منها صاحبها فتعني نحمل أجسادنا وكأنها ليست لنا، لأن الجسد الذي نحمله لا نمتلكه. ومن ثم يقوم عليه الحراس، الأهل

أولا فالزوج، فالأبناء. ونحن نعريف أن الواحد منا سواء كان ذكرا أم أنثى فإنه حين ينظر إلى جسد أمه يحس دائما أنه الجسد الوحيد الذي يحق له أن يمتلكه وطائما هناك قضية امتلاك فلا بد لهذه الملكية من أن تكون ملكية طاهرة هانت تسمح لجميع النساء بأن يتمتعن دون أن تسمح لمحارمك بذلك العصر فذلك ليس بإمكان امرأة أن تحمل جسدها أو تتصرف به وإنما تسير أبدا بموازاته ولا تجرؤ على الاقتراب منه أو المغامرة به.

د. محمود طرشونة

(استاذ جامعي وناقد)

■ ما مدى مشروعية طرح سؤال هذه الفتاة التي ترجى من روايتها؟ وما الفائدة التي ترجى من روايتها؟

- بالنسبة للرواية العربية ونظرا إلى كثافة الإنتاج الرجالي والنسائي فقد أن الأوان للتركيز على هذا الجنس الأدبي المهم، أما عن سينة الموضوع "صورة المرأة في الرواية العربية" فهذه مسألة أخرى.

■ رأيت أن هذا الطرح مستهلك وغير مفيد، اليس كذلك؟

- أجل، ما الفائدة من التركيز على صورة المرأة في الرواية خاصة إذا كانت صورة مادية. وفي هذه النقطة وقع التركيز أكثر مما ينبغي على جسد المرأة وتوظيف هذا الجسد فنيا، بالطبع، في الرواية، ولكن في النقاش أثرت مسألة التوظيف النسائي

هناك كاتبات تجاوزن الصورة التي تسجها الرجل عن المرأة



بالذات هي التي تنقص لضبط خصوصية لكتابة الرواية النسائية لأن عند الكثير من الكاتبات يقع التركيز على القضايا النسائية التي تعني المطالبة بالحقوق والعدالة إلى المساواة بين الرجل والمرأة، هذه كلها مواضع ليست الرواية مكانها.

■ هي إسقاطات إيديولوجية نسوية إذن؟

- نعم، هو ذلك، الأصور الإيديولوجية يمكن أن تعبر عنها بطرق أخرى وكتابات ثرية، ولكن إذا ما ضمنت الرواية بطريقة مباشرة فإن الرواية تجرد من أدبيتها ومن روايتها، هذا أهم ما يمكن أن نتحاط منه المرأة الكاتبة، يمكنها أن تقنع أفكارها بقناع فن يمزجها دون أن يخرج كتابتها من مجال الأدب إلى مجال الصحافة ومجال الخطابة. ■ ما رأيك في القول الطالع والذي ترد في هذه الفتوة أن المرأة تكتب نصها بعين ذكوري؟

- لا يمكن التعميم، هناك كاتبات تونسيات وعربيات تجاوزن هذه الصورة التي تسجها الرجل عن المرأة وأصبحن يكتبن ذواتهن أكثر مما يرذن صدى ما انتشر في الثقافة العربية من الأفكار الذكورية، بلادة، لكن هذا لا يمكن تسميته فسد روايات أخرى صالحتها مكبات ما رسخ في أذهانهم ورؤيا في أعماقهم، حيث الوجدان والتشعور، من صور تقليدية هن عاجزات عن تجاوزها إلى ذواتهن الحققة. من مداخله الدكتور محمود طرشونة:

هل توجد رواية نسائية؟

« هل من صالح الكتابة النسائية أن تبحث عن الخصوصية والتميز والاختلاف؟ هذه هي الواقع مطامح يشترك فيها الرجال والنساء لتحقيق غاية أهم هي التجاوز والامتياز - تجاوز المفهوم من الأشكال والمبتذل من المعاني، والامتياز لتأسيس رواية عربية جديدة تختلف من الرواية العربية التقليدية وكذلك من الرواية الغربية.

ومن جهة أخرى فإن إرادة الخصوصية هي نوع من الالتزام، وقد اكتشفت جنابة الالتزام على الأدب وتبين أن الإبداع حراو لا يكون، والجهد التفكير في التميز هو اعتراف بالتهميش والمنزلة الدنيا في مجتمع رجولي يعتبر المرأة «أقلية مجتمعية» كما ورد على بعض الأسنة.

من لذا ترى أنه الأجدى أن تتحول إرادة التميز إلى إرادة الامتياز، وهذه يشترك فيها الجنسان، امتياز الأدب النسائي بالنسبة إلى

والتوظيف الوجداني للمرأة، كت أظن أننا تجاوزنا هذا الموضوع، لكن صار للموضوع بعد مهم حين طرحت مسألة المرأة الكاتبة وتبينت الكتابة الروائية، وهل يوجد فرق بين ما تكتبه المرأة وما يكتبه الرجل اعتمادا على خصوصيات، هناك من يعتقد بوجودها وهناك من لا يراها موجودة ولا يرى فائدة من البحث فيها، لهذا فإن الأمر إذا تعلق بالفتيات صار مفيدا وقد أضحى أن الفتيات

الحاضن التمييز بين المرأة كائنًا مقدودا من لحم ودم باعتباره كائنًا مرجعيًا تاريخيًا وبين المرأة كائنًا مقدودا من أخيلة وصور وكلمات. واعتقد أن صورة المرأة مفادها كيف تمثل الروائيون العرب في مختلف انتمائهم الجنسي الانتماء الاجتماعي.

كيف تمثل الروائيون العرب منزلة المرأة وضعها وخصائصها وكيف توكلوا مآزقها وكيف استنبطوا همومها وهاجسها وما الصلات الجامعة بينها كائنا اجتماعيا والموالم الناشئة ضمنها وما القضايا المترتبة عنها.

الحق أن هذا الملقى قد عقد العزم من خلال أغلب المداخلات على تقصي صورة المرأة في الرواية المكتوبة عن طريق المرأة، وهذا يكشف خلفيته وهي أن أصحاب المداخلات اعتبروا أن صورة المرأة لا تتجلى بشكل جيد وبشكل بائن



مكشوف إلا من خلال قلم المرأة، على أن في الندوة بعض المداخلات التي تناولت صورة المرأة في نصوص كتبها رجال، وهنا أشير إلى مداخله محمود طرشونة الذي شكك في المفهوم حسب عنوان المداخله ولمله يقترح مقاربة جديدة مدارها على أن الكاتب وانتماءه الجنسي لا صلة له بالتمن باعتباره كياناً فنياً يضرب في مهمة التخيل والوهم، ولعلّ المشكلة الكبرى في اعتقادي أننا ما زلنا نتناول الأدب بعين الأدب والنقد الصرفي الذي لا يفتح أبوابه المفاهيمية النقدية على العلوم الإنسانية، فلا بد أن يستفيد الناقد الأدبي من علوم الاجتماع والتكنولوجيا وهذه كبرى جديدة منها يستطيع أن يستلطق الآثار عن أسرار جودتها وأن يكشف طرائق تركيبها في ما



سعادتها، وأنه لا بد من تخطيه، أو هدمه من أجل الوصول إلى هذه الحرية أو السعادة المحلومة. والحرية التي تبحث عنها المرأة في كتاباتها الإبداعية لا تأتي عن طريق تصاون الذكر والأنثى، ولا بالحوار فيما بينهما، ذلك لأن الحرية المهذوبة عند المرأة لا تأتي إلا بفكّ نشاطها مع الرجل، أيًا كان هذا الرجل طاغية أم عبداً.

ومع ذلك يرى حسن حميد أن «وعيا جديداً راح يقتر لدى نفر غير قليل من الأدبيات الكتابات فضاء أن الأنوثة ليست إلا صفة من صفات المرأة، وأن الكتابة عن هذه الصفة لا جزءاً من كتابات كثيرة من مغان وأفكار وأحوال وقضايا وصفات وأحداث لا حد لها أو نهاية». وراى حسن حميد في كتابات سلوى بكر التي اختارها لتكون متن حديثه دلالة على هذا التحول المبشر في كتابات المرأة العربية الجديدة التي وصفها بأنها «حين تخرج من شرقة العمل الأنثوية تكتب روايات أظنه بالولائق... وهو ما قرأه في نصّ سلوى بكر "الشمسوري"». تحفلت المداخلات المبرجة في الندوة نقاشات مهمة عمقت من مستوى النقاش بجرأتها ودفقتها وبيجها نظر مختلفة لا تعيد إنتاج القراءات بل تضعها أحيانا في مآزق وموضع تساؤل، واختربنا بعض المتدخلين نماذج لذلك النقاش.

الحبيب مبروك (استاذ في اللغة والأدب العربية)

الحق أن هذا البحث تدبّره طائفة من الملتقيات ويبحث فيه جمهوره من النقاد على امتداد عقود كثيرة باعتبار أن قضية المرأة ما زالت مشغلا حارقا ومبعثا يقضن مضجع الخطاب النقدي والخطاب الحضاري العربي ووجب في هذا السياق

الأدب الرديء وبالنسبة إلى أدب الرجال الرديء، وامتياز أدب الرجال بالنسبة إلى أدب النساء وأدب الرجال الرديئين. وبذلك يكون التوجه واحداً: رفض الرداءة مهما كان مادامها وإنشاء نصوص لا تتميز بالبرادة بالصراع بين الجنسين بقدر ما تتميز بإرادة التجاوز وقوة الإبداع لأن الأفكار مهما كان حجماً لا تشفع للتقديرة والخطايا، ولا للاحتجاج والتلفين، إنما يشفع للأفكار الفن وجودته، والإبداع وتجنيحه في قيم الابتكار والتحديث.

حسن حميد (روائي سوري)

قدم الروائي السوري حسن حميد قراءة في رواية "الشمسوري" للروائية المصرية سلوى بكر بعنوان "المرأة، المرأة" وانطلق في ورقة عمله من مقدمة عامة رصد فيها علاقة المرأة بالإبداع والمآزق التي وقعت فيها المرأة المبدعة والمشكلات التي تواجهها وألح على هاجس الأنوثة الذي يسكنها والذي أبتسرت وجودها فيه. يقول:

«إن من أبرز مشكلات الكتابة الإبداعية النسائية أو المتمثل في الوقوع في دائرة الأنوثة، عبر تقديم كل ما هو أنثوي على ما عداه من قضايا ومشكلات أو أسئلة حارقة ومزعزعة في أن معاً، فقد ربطت الكتابات النسائية: معادة المرأة وتماسكها برضاء الرجل، ورأت أن نجاح المرأة رهين بالعلاقة الإيجابية مع الرجل، أيًا كانت طبيعته أو رتبته، ولعل ذلك النزوع عند الكتابات، في معظم ما كتبن، يعود إلى رهاب السلطة البطركية الأبوية السائدة في المجتمع، خصوصاً عند تلك الشرائح التي تعاني من الهزال المالي وراثته المشكلات المترامية الولود. هذه جزئية، أما الجزئية الأخرى فهي المتصلة في وهم استعزف في ذهنية المرأة هو أن أسلحتها القوي الوحيد في هذه الدنيا هو أنوثتها، أي الأنوثة، فتسحق عسالم الرجل، والمدن، والمجتمعات، وتقيم مآلكها وتبني أمجادها وأن لا سبيل لها إلى ذلك سوى الأنوثة».

وانتهى الباحث في مقدمته إلى كون العلاقة بين الرجل والمرأة، بسبب الأبوية المجتمعية، تحولت إلى «علاقة تاحرية» و«علاقة تراكمية بأحزانها ومددتها الزمنية الطويلة» ونتيجة لذلك يقول حسن حميد: «مسار الرجل في حياة المرأة جداراً عالياً يقف بينها وبين حريتها، أو قل إن شئت

يتصل بصورة المرأة.

أغلب النصوص الروائية التي كتبناها المرأة عن ذاتها ونظيراتها اشتغلت على ذلك الصراع الأبدى/الأزلي، الذي اعتبره ضريبا من الوهن والخطاب الميتافيزيقي متبر لم يضع المسألة في إطارها الحضاري العام. ولئن توهمنا أن خطاب اليوم يردد خطابات حضارية ونقدية نوقشت منذ نهايات القرن التاسع عشر، فإننا نلحس ألما أكبر وهما أعمق لأن القضية لم تحسم والحال أنها عند شعوب أخرى وفي نصوص ثقافات أخرى قد حسمت نسبياً المسألة وفتحتها على مشكلات أعمق اتصلت بالتطورات الطارئة التي تميزها مجتمعاتها.

اعتقد أن أصواتا متفردة لا شبه لها ولا نظير، في غير تمجيد، امتازت من المسائد في الفن الروائي والمؤلف في المصنفات المسرحية بشكل عام وأجترحت لها دريا جديدا مختلفا أساسه الحضر في طبقات المجتمع والاحتفاء بالهامشي ونظم العلاقات بين المرأة والمؤسسة الدينية وبقية المؤسسات الاجتماعية.

محمد آيت ميهوب

(أستاذ جامعي وروائي)

من حيث المبدأ، كل بحث في النص الأدبي وكل تساؤل في الرواية العربية أمر مشروع. لهذا أنا أرفض رأي بعض النقاد الذين يقصون تماما أي ركيزة لدراسة أدب المرأة باعتبارها أدبا خاصا. وكذلك أرفض ما جاء على لسان إحدى الكاتبات التي عابت على النقاد أنهم يبالغون في البحث عن حضور المرأة المؤلفة/الواقعية في النص الروائي، وتقول أنه يفرغ، على عكس ذلك تماما، سيفتح ذلك البحث أبوابا أخرى، ولذا يصمت الباحث عندما يجد أن المرأة الكاتبة تفتلك المكان من الرواي.

نعم، لا يوجد أدب نسائي ولا أدب رجالي يوجد أدب فقط. ولكن هذا لا يمنع من وجود خصائص مميزة لما تكتبه المرأة إن على مستوى العبارة أو مستوى بنية الجملة، فالمرأة تميل إلى توظيف الشعر وحضور الذات والإحالة إلى الإجماع الضيق للأنتي، هذه أشياء موجودة لا يمكن أن نخفيها بدعوى أن أدب المرأة مثل أدب الرجل، هناك خصوصيات حتى في مستوى المواضيع، لا يمكن للرجل أن يتحدث أفضل من المرأة عن الحمل وعن الحيض. ويهمني أن أثبت أن البحث الثقني

الروائي ضعيف جدا عند المرأة مقارنة بالرجل، ليس هذا خاصة بالأدب العربي، انظر الأدب الغربي، فالرواية الجديدة في فرنسا لها ما يقارب العشرين ممثلا من الرجال ولا نذكر معهم إلا امرأة واحدة هي نتالي ساروت.

غير أن الخصائص الأنثوية أيضا قد لا تكون مرتبطة بأدب النساء فقد نجد خصائص أنثوية حتى في أدب الرجال، قد يتمرد الروائي الذي خلقه المؤلف على جنس مؤلفه ليبحث لنفسه خصائص أنثوية. أما عن إحياء المرأة عن كتابة سيرتها الذاتية فلأن الرجل إلى اليوم لم يكتب سيرته الذاتية. من كتب من الرجال سيرة صاخبة دون تزوير!!

محمد المي (صحفي وباحث)

اعتقد أن السؤال المطروح: صورة المرأة في الرواية العربية ينقصه الكثير من التحديد فلا يمكن الحديث عن رواية عربية خالصة لأن لكل قطر عربي خصوصيته. فالمرأة في تونس هي بالضرورة مختلفة عن المرأة في الكويت، فلا يمكن أن تكون الكتابة هي نفسها الكتابة عند الاثنتين. فالمرأة الخليجية لها همومها الخاصة وشواغلها الخاصة وما زالت تطالب بالحقوق الدنيا. لذلك هي تسعى إلى تكريس مسألة الاختلاط ومقاومة تمعد الزوجات في حين أن المرأة التونسية قد تجاوزت هذه المطالب وأصبحت من البيدهات وأصبحت تطرح أسئلة تتعلق بالذات والوجود.

من جهة ثانية، اعتقد أن صورة المرأة في الرواية العربية هي بالضرورة صورة انهماكية، ولا يمكنها أن تكون إيجابية لأن المجتمع بما في ذلك المجتمع التونسي المتحرر يحمل نظرة دونية للمرأة انطلاقا من الموروث النقاشي والموروث الفكري، وانظر في الأمثال الشعبية في تونس وفي البلدان العربية سترى كيف تقدم الذاكرة

لا يمكن الحديث عن
رواية عربية خالصة
لأن لكل قطر عربي
خصوصيته

الجماعية صورة المرأة.

في الحقيقة إذا وجدت صورة إيجابية للمرأة في نصوص المرأة فإن ذلك ينهم على أنه نزعة نسوية وإن وجدت صورة سلبية للمرأة في كتابات الرجل فيفهم ذلك على أنه نزعة ذكورية. إذن الإسقاط الإيديولوجي قدر لا هكاك منه.

سميرين علي (كاتبة وإعلامية وباحث في التراث)

أعتقد أن هذه القضية قد وقع تطرحها أكثر من مرة حتى أنها اهترأت من كثرة ما رفعنا من شعارات داخل هذا



الحيث الضيق وهو الحديث عن المرأة العربية في الرواية وضرب تجليها، وزعم قيمة بعض المداخلات التي أعادت بشكل جيد وأذكر منها حصرا لا ذكرا مداخله الدكتور محمد القاضي، ومداخله عادل خضرم ومداخله حسن حميد أما بقية المداخلات فقد تميزت بالعلامية وتطبيق بعض المناهج المدرسية الضيقة أو بتلخيص الأفكار الروائية بشكل بدائي لا يحترم على الأقل قيمة الذين كانوا يستمعون، وأعتقد أن النقاش الذي دار في النزل وفي المطاعم كان أهم من أعمال الندوة ذاتها، وهذه ميزة ندواتنا العربية للأسف، فنحن نتطرح قضايانا الرئيسية في جلساتنا الخاصة معكم ما يحدث عند الآخر الذي يحفز لتطاولاته جيدا ومعمل على طبع أعمال الندوات في كتب وفي دوريات حتى تكون مرجعية. نحن نعتبر من ندواتنا في جلساتنا الحميمة أما الجلسات الرسمية فنزور أراما ونصير أكثر قدرة على التائق والمداينة وعلى المصالحة.

إن هذه القضية تبقى مهمة إذا ما

والصورة في إبداع المرأة؟

حفيظة قارة بيبان "بنت البحر" (روائية)



مسعودة أبو بكر

المفروض له وانكشفت بذلك يؤر الصراع التقليدي ومكانة المرأة في ذهن الرجل واختلط المفهوم النفسي الاجتماعي بالمشهد الإبداعي وذلك لأن الخيط الذي يفصل بينهما رفيع جداً.

كان المنشود في هذه الندوة التي نظمها منتدى الروائيين في دورته الثانية، إبراز الصورة المرسومة للمرأة إبداعها بين المشهد الواقعي والمتخيل وتموضعها من خلال زوايا النظر المختلفة من خلال روايات لكتاب العربية من أجيال مختلفة ومجتمعات عربية مختلفة ليبدو المشهد أكثر شفافية ومقاربة للمنشود. للامسة تغير هذه الصورة عبر الأزمنة المتطورة ونسبة هذا التغير أو التطور أم أنها الصورة هي التي لم تتغير تصرف من لا وهي الرجل ولا وهي المرأة بترسيماتها المختلفة ثابتة في "الجهل المفهومي الإغراضي" كما يقول الدكتور محمد القاضي تتأرجح بين صورة المرأة الأم منبع العفة والعطاء والتضحية والمحبة غير المشروطة والمرأة الحبسية أو المشيقة التي تتحمل من خلال جسمها اللذة والمتعة والغامرة والألم، بمفهوم آخر صورة المرأة بين المقدس والمندس.

وأسأل أن يسأل ألم يحن الوقت بعد للبحث عن عمق الصورة التي تكتسبها المرأة خارج الخائنتين - المرأة على حلبة الصراع الوجودي الإنساني الزاهر بمقابلة أخرى وتوسل مفهوماتي مغاير. إلا أن هذه الندوة التي حركت الساحة الثقافية بشكل إيجابي كانت مناسبة مهمة لإثارة أسئلة مهمة حول المرأة التي تكتب والمرأة التي تكتب وهل من اختلاف بين الصورة في إبداع الرجل

طرحت بطريقة علمية ومعرفية أكثر جراءة توضح أحياناً في بعض المداخلات، وما يصعب لهذه الندوة هو إقدام مؤسسة خاصة (دار سحر) على جمع مبدعين مدة ثلاثة أيام أو أربعة من أقطار عربية مختلفة لتقديمه إلى الصحافة العربية والجامعة التونسية مما قد ينتج بعضاً أكاديمياً مرتقبة، ولا يمكن في هذه اللحظة أن نتجج خارج الأطر الأكاديمية لأن مسا وراء الأكاديمي لا يمكن إلا أن يفشل، فالبدء يكفه أن يخرج من أعطاف ما يريد أما الناقد فلا يمكن إلا أن يكون متسلحاً بالأليات التي توصل إليها العلم في استماع العالم وهذا لا يتوفر إلا في الجامعة.

وبشخصيتها لا أومن بنص ينتمي إلى جنس سواء كان امرأة أو رجل، في ما يخص "الرواية النسائية" عندما أقصص هي النمن أتخلّى عن جنس الكاتب واتصافه الجنسي، أنا اتصامل مع نص وأعشره باعتباره فناً. لا يهمني أن كان النص لحيث أنحل استورياس أو إيزابيل لندي أو لتشيكوف، إن هذه الهندية التي تطرح هذه الأسئلة هي ذهنية لا تؤمن بأن تماثل تساوي الرجل والمرأة أنها تأتي دائماً من المرأة نفسها !!!

مسعودة أبو بكر (روائية)

هذه الندوة التي تبدو في ظاهرها تطرح موضوعاً تقليدياً يرتكز أساساً على صورة المرأة بين "النسوية والنسائية" تطرح في الواقع مضموناً أصمق وأبعد إذ تعدّ بصورة المرأة كنص حساس وجوهري في المجتمع إن لم نقل في المجتمعات العربية من خلال الرواية العربية سواء تلك التي كتبها قلم رجل أو قلم امرأة. المهم هو مساهمة هذه الصورة ومختلف زواياها والأضواء التي سلطت عليها والأصابع التي تناولتها والمنظور النفسي والسيوسوسيافي للكاتب أو الكاتبة من خلال طرحها سؤال إلى أي حد نجحت المداخلات التي قدمتها الأساتذة المحاضرون والمحاضرات في الغرض إلى عمق موضوع الندوة، إذ أن النقاش المصاحب وقع في مجمله في مطب الجدول التقليدي وهو التقابل بين صورة المرأة وصورة الرجل وخلفياتها المجتمعية والنفسية فانجذب النقاش في بعض الأحيان إن لم نقل غالباً إلى غير المجدي

مصطلح "الادب التمسائي مصطلح شكلي، لذا، أنا لا تهمني التسمية، بقدر ما يهمني الجوهر، جوهر الكتابة تحت هذا العنوان، فقد تأتي أحياناً بريئة، تسمى لجمع كتابات شهرزاد التي كانت شبه غائبة، فتؤرخ لها وتنتظر، وتسلط عليها أضواء النقد.

وتأتي أحياناً أخرى مأكرة، أو منجزة، إذ تسبقها النظرة الذكورية الأبوية لإبداع المرأة الفكري، فيكون التمسائي على النص، والانزلاق في سهل هامشية ضيقة، بالتصني لكل خصوصيات المرأة في كتاباتها، على حساب الفن واقع أن المرأة الجيدة تتلوه من داخل النص، ولا تفرض عليه، فكل نص إبداعي له قوانينه الخاصة ولا يضعف لقانون خارجي.

لا أنكر أن الأدب ذاتي بالأساس، وكل كاتب مهما كان جنسه أو لونه، سيترك بصماته فيما يكتب، أنا، ككاتبة قصة ورواية مثلاً، قد أترك فيما أكتب مثير قهوتي أو راحة عطري، ولكي أكتب بدني، دم الإنسان العربي في وما أنوثتي إلا جزء من إنسانيتي.

ومهما كانت التسميات والمصطلحات، سيظل الأدب الجيد متجاوزاً الفواصل والحدود، فأرضاً وجوده بقطع النظر عن جنس كاتبه.

بهذه النقاشات الجادة انتهت الندوة العربية التي ناقشت صورة المرأة في الرواية العربية منطلقة إلى أسئلة طرح جديدة تكون كفيلاً بمسيرة التطور الفني للكتابة الروائية العربية خارج هاجس التصفية الجنسي المطلق السردية.

"ما بين زُحل وكِماء" محكيّات القصّ وتقنيّاته

د. نضال الصالح - سورية

مابين زُحل وكِماء



غسان كنفاني



من موقع آخر لما كانت قد تصدّدت لتمريرته في القصّة التي حملت مجموعتها الأولى عنوانها، فإذا كانت "المجد في الكيس" قد كشفت عن نقية من نقائص أدعياء الثقافة الذين لا يلتفتهم شيء عن السطو على جهود سواهم ونسبتيها إلى أنفسهم، فإنّ "ما بين زُحل وكِماء" تكشف عن نقية أخرى، هي الفصل بين النظرية والممارسة.

ثمة، في القصّة، نموذج للمثقف / الزيد، الذي يتسكّل بالشعارات إعجاب الآخرين به، ويمارس في السرّ نقية ما يتشكّق به في العلن. يتصدّدت عن الحرّية

لم تكن مجموعة نجاح إبراهيم القصصية الأولى: "الجسد في الكيس" (١٩٩٢) إزداناً بظهور قاصّة تضع قدمها في محراب فنّ القصّة القصيرة وثقة من نفسها كما تنهّ إلى ذلك مدحة عكاش في معرض تقديمه للمجموعة فحسب، بل إزداناً أيضاً بظهور

صوت نسوي مميّز، استطاع أن يحوّز لنفسه، في وقت قصير نسبياً، مكانة لافتة للنظر في المشهد القصصي السوري من جهة، وأن يقدم إشارات عدّة إلى كتابة قصصية تشبه نفسها ولا تعيد إنتاج سواها من جهة ثانية.

وقد عزّزت تلك الثقة حضورها والسمات الخاصة بها عبر المجموعات الثلاث التي تلت: "حوار الصمت" (١٩٩٧)، و"أهدى من قطرة" (٢٠٠١)، و"ما بين زُحل وكِماء" (٢٠٠٣)، والتي تبوّه جميعاً، مع الأولى، وأحدة من علامات الفنّ النسوي السوري في التسعينيات خاصة، وتجربة القاصّة السورية خلال ذلك المقدّ نفسه عامّة.

تعلّى هذه الترابية بمجموعة القاصّة الأخيرة: "ما بين زُحل وكِماء" (١)، التي تضمّ سبعة نصوص يوحد معظم الشخصيات الرئيّسات فيها، على الرغم من تعدّد المرجعيّات الواقعية لموادّها الحكائيّة الخام وتوّج حقولها الدلاليّة، مؤرّق مركزي هو الإحساس الفادح الذي تمانيه تلك الشخصيات بقطيعتها مع الواقع حولها. ويأسد شذاء النصّ السادس: "علم الرجل القنفذ"، فإنّ المرأة تمثّل مكوّناً مركزياً من مكوّنات الفنّ في الأغلب الأعمّ منها، ليس بوصفها مصدرًا من مصادر التمييز عن الوعي الشائخ المهيمن في المجتمعات البطريركية كما دأب على ذلك معظم الإبداع النسوي العربي، بل بوصفها حاملاً لمعنى الوجود الذي لا يتحقّق إلا بوجود المرأة نفسها.

وتتجلّى هذه السمة في القصّة الأولى من المجموعة، "ما بين زُحل وكِماء"، التي تتابع القاصّة فيها هجاء الحياة الثقافيّة

ذاكرته من نصوص حولها لبول إيلاور وبابلو نيرودا، وهو يمرّر، بين لحظة وأخرى، نظراته بها، ولم يكد سليل التصفيق الذي انهمر إثر ذلك ينتهي، حتّى وجدت نفسها مدفوعة إلى تمريرته، طلعت إليه مثل كِماء من صيق الأرض، امرأة تغدّت ذات يوم من سموم أفكاره، وخرجت إليه آنذاك من همة دينه. وحالما أحسّت بأنه صار خراباً هرولت تمتق نفسها من جحيم المكان الذي جمعها ما.

وعبر خمس وحدات سردية يحمل كلّ منها علامة لغوية خاصة به، وعلى نحو يغري بالكسر من قرارة، ودأب بأن على مفارقة بين نموذجين إنسانيين متضادين، تفكّل القاصّة في القصّة الثانية، "المطعم"، الإحساس الفادح بالصّغار الذي يمانيه بعض الناس حيال النماذج الكبرى، ولا تكمن قيمة تلك القصّة في رمزيّتها وفي نزوعها إلى ما هو أسطوريّ فحسب، بل في تمكينها القارئ أيضاً من إنتاج

وحقّ الآخر في ممارسة وجوده، لكّته، بأن، لا يتجرّج جداً في نفيه، وتقزيمه، بينو لمواء، وللنساء خاصة، أشبه ما يكون بـ"زحل" بينما هو في الحقيقة كتلة معجونة من الزيد والفراغ والفروخ. تعلّقت به فتاة، في وقت مبكر من نوثتها، وأحسّت، بسبب حبّها له وانشدائها به، بأنها صارت جسداً خلاقاً يشقّ الثرى، ويزرع التراب الفاهم، لينبت كـ"كِماء مزهوة بالصبيّة والنبيض والأنوثة". وعلى الرغم من أنها ظلت، لزمن، مغنولة باصفاد الخديعة التي قيّدتها بها، فإنّها لم تلبث أن حطّمت جدران السجن الذي كان قد نسجه حولها. وحين جمعتها المصادفة في دعوة لمكان كان يقصّ بخليليا من الرجال والنساء، ومثّق في المدينة، وتجرّأ راء، وقوّادها، ومومساتها. وبعد أن أحاطت به العميون، وطوقته شهقات النسوة، ووجدوا، كماهت، وسانحة لنشر سحره أمامهن، فاخذ يستعرض ثقافته مجتدياً الحضور إليه بأرائه عن الحرّية، ومؤيداً ما يقول بما تدأى إلى

الدلالات التي يحيل إليها كل رمز من رموزها، ولا سيما الشخصيتان الرئيسيتان: «المطعم»، الذي بشرت المعرفة بولادته، ويومنها لم يقولها: «متاهي الحسن، فأنا من كل شيء»، ويمنّي النسوة أن يكون جنيناً في أحشائها، ويطلب إليه له، حين هرم، قيادة السفينة لمواجهة الأخطار المحيطة بالبلدة التي ينتمي إليها، وبالتالي يشغل كل كتاب تصل إليه يده، وإلا رهاها التي تال منه ويإنكار الناس له حتى انتهى ذلك به إلى يزنا طلعها للعامة». ثم «لعبة»، الذي كانت أمه قد حملت به إثر مضاجعة أحدهم له في البادية، وأخذت ترضعه الحسد ضدّ المطعم، والذي احتضن ما غدّته أمه به، فأنقسم إلى «تصنيفين»: نصف يضيء بالعالم الذي أحضره وأدفع لثعلبه بين خيارين: قتل «خبشة»، وظلّ النصفان يتصارعان داخله حتى انقضى المطعم الذي كان قد عاد من غيبته، وقد بلغ الثمانين، فاحضر كل شيء بمودته. وبعد تردد ثعلبة بين خيارين: قتل المطعم أو تركه، اختار الثاني خشية انكشاف أمره، ثم ما لبث أن هجر الناس وزوجته، وأوى إلى غرفته ولم يعد يخرج منها إلا قشةً، وما لبثت زوجته أن اكتشفت أن قشةً تملاً قد صنعته خلال خلوته، فصرخت: «لعبة تتمدّد منها». كان التمثال للمطعم، عمله لعبة على كتفيه، ووضع سلسلة من حديد في رجله، وحول يديه، وجعل نهايتها عند عنقه، وداد به «في أرجاء القرية، دار الشوارع والأزقة. لفّ به ولفّت الدنيا بهما»، وحين وصل به إلى البادية، وقف يراقب مجيء الطيور الجارحة إليه فرحة بفريستها ترفق قلبه «حينما رآها تركع عند قدميه وتلتعماً».

وتبدأ القصة الثالثة: «هذا المساء شيء من حب»، قصيدة نظرية بالغة الرهافة، تلطم إلى القزل، على نحو غير مباشر، إن الكتابة فعالية لتطهير لذات المؤرّقة، ولا سيما تلك التي تكاد وطأة الوحدة والحاجة إلى الحب، قشة في القصة امرأة كاتبة يضطرم به داخلها توق حاز إلى إنجاز نصّ جديد تبذل به إحساسها الفاشم بالوحدة: «هي الكتابة، لا بديل عنها». وحين بدأ لها أن التزم يعتاد إرثانها تلك، اختارت الخروج إلى الشارع، فسيطقت الفتحة التي كانت تضرب في أرجائه بمناسية عيد الحب / «الفلانتين» ذكرى لقائهما برجل ذات يوم، قال لها: «مزينا من غناه»، فترت: «مزينا من حب»، ثم تلاشى الرجل، ثم ذكرى لقاءها

بآخر ما إن كانت قد تمرّقت إليه في معرض فني حتى نأت الغربة به بعيداً عنها. وبنوما إرادة منها، وجدت نفسها تهتفت بصمت قاتلة: «أيها الأمير (الفلانتين) هلا يربطت إليّ، وجئتني بشيء من حب يربطهم به هذا القلب الكسولة». ثم: «أيها القديس، بعضاً من حب لهذا المساء، بعضاً من فرح - أمطرنى حباً، فكان النصّ».

وكما تطلق «المطعم» القارئ نحو فضاءات رحبة من التأويل تشعّر القصة الرابعة: «البلات الأربع»، فعاليات القراءة من جهة، وتضممر في داخلها حزمة من الدلالات من جهة ثانية. ولعلّ أبرز ما تشعبه من تلك القصة على المستوى البنائي إضمارها الحكيم بين مت وحداث سرديّة تتداخل فيما بينها وتلتصق، ثم تشيع لها الحكاية القارئ خلال عملية القراءة وبمدها، ليس بسبب ما تزخر به حركة القص من فعاليات تقديم وتأخير لكونيات ذلك المحكي فحسب، بل أيضاً بسبب ما تتضمنه تلك الحركة من إحالات إلى سرد التصوّفة الذي يتطلب عادةً قارئاً مكوّناً أو قهيد التكوين.

في القصة خمس شخصيات رئيسية: المرأة، وأبنائها، وزوجها، والشيخ مسعود، والشيخ الجبلاوي، تمثل الأولى «هاسماً مشتركاً» بينها جميعاً على المستويين الواقعي والرمزي، حين عجز الأطباء «الذين زارهم خشية عن الزوج الذي استعاض عنها بأخريات، وملاً الدار بالأولاد والأصوات» لم يعد أمامها من ملأه، في رأيها، سوى الشيخ مسعود الذي ما إن سمع لها بالدخول إلى خلوته حتى تصرّعت إليه قائلة: «أريد ذربة».

وبعد أن استلقت، كما دعاها الشيخ إلى ذلك، انزلت يده إلى لحمها، وقعه «لا يتوقف عن الكلام إليهم، والهيامات، وتراثيل الأرواد»، ثم طلب إليها أن تأتبه بعد أيام حمر «بليتين أو ثلاث»، وعندما عادت إليه، وقبل أن يتمّ العماء بينهما بتعبير القاصة، قال لها: «إن حصل الأمر، يأنّ القديم، فهيهيه، بنتاً أم ولد»، ثم خلعت سواراً من معصمها ونقشته به، فسندته على عجل تحت الفراش وهو يقول: «لا تسمي النذر». وحين أفسر «وأصل»، زوجها، طوال عامين، على أن الطفل الذي أنجبته ليس من نسله، لم تجد أمامها سوى الشيخ الجبلاوي الذي كان مسعود قد أوصاها بإياداع الطفل

لديه ليكون من أتباعه وتلامذته، وبانتهاه حولين كاملين على لقائهما الأول به، كما أراد، عادت به إليه، ولم تكد تمضي خطوات قليلة عائدة من أعلى الجبل حيث يقم، وبينما هي تقم، حتى تمرّقت ثم سقطت إلى أن استقرت في قعر الجبل جثة هامدة.

كبر الطفل الذي ظلّ يأوي إلى قبر أمه بين وقت وآخر، وصار حتى، فأرسله الأولاد نحوه مستقرين هيئته، فعاد شاكياً إلى الجبلاوي الذي سرعان ما قال له: «هو ثوب الرضا بما حكم القاصّة». وعندما عزم ذات يوم، على إيذاء الكلب الذي كان مقرّباً من الجبلاوي، ورحبته الأخير عن خصاله، انشئ عن تفهيد قراره، وحينما سمحت له فريسة لسوءه في المنجسات الأربع أجاب الجبلاوي قائلاً: «إن الموت الأبيح هو الجوع، والأحمر هو مخالفة الهوى، والأسود هو تعمّل الأذى، والأخضر هو طرح الرهاق، وتمزج القصة الخامسة: «أنهر الصند

فرائاً»، صبر إحدى عشرة وحدة سرديّة متتابعة رقمياً، ما تواتر في الأغلب الأعم من الإبداع العربي، بأجناسه كافة، من معاهاة بين المرأة والوطن، والتمني بامتياز وأضع إلى القصّ الحسد الذي يتخلل أو يكاد من «الحديث»، أو الذي لم يعد للحديث أولوية فيه، بل «أصبح من الممكن... للفة، بذاتها، أن تكون حدثاً... ومن الممكن للوصف قطع، دون حكاية... أن يقوم مقام الحدث» (٧). فتمه، في القصة، سارد يستعيد ما كان جدّه قاله له قبل التحاقه بجبهة القتال مع الأعداء: «لا تقادر موقعاً». وما كان جده نفسه فعله حينما غضب الفرات وأقرض أهل القرية جميعاً، سواء، على الرحيل، وقوله لابنه حينما رجاء مفادرة بينهم الطنبي، قبل أن صا أرحل، مسأقي لبط الفرس». وقصير الحصارين اللذين تبرع القاصة في إنتاج فعاليات التقاطع والتداخل بينهما: صصار الفرات الفاضل للجد، وحمما الأعداء للسارد ورفاقه في الجبهة تتجلى المرأة بوصفها معادلاً للوطن، والثاني بوصفه معادلاً للأولى: «يتمسلي سبل من حرص على سلامة الوطن إيماناً مني أنه حينما أضل ذلك، فإنما أحرص عينيك المشبعتين بسكينة ليله».

وإذا كانت القصة السادسة: «حلم الرجل القنفذ»، تشارك سابقتها على المستوى الفني، بسبب عدم تحررها عن نحو كاف

من تقاليد الكتابة القصصية، فإنها على المستوى الدلالي تحقق تعريف "أوكونور" للقصصة القصيرة، أي: "الوعي الحاد باستبحاش الإنسان" (٢). فعبر خمس وحدات سردية خالصة من العلامات تتابع القاصة قصوة الوحدة التي ظلّ يطلها بمعانيها طوال أربعين سنة، بإزادة كما نشي بذلك صفة "القنفذ" في عنوان القصّة: من بداية استقراره في المدينة الصغيرة إلى اليوم الذي تلقى فيه دعوة لحضور حفل زفاف لابن أحد سكان الحي الذي كان يقيم فيه.

كانت الدعوة مفاجأة له، إذ طوال السنوات الأربعين تلك لم يحاول الخروج من غابة الشوك التي أحاط بها نفسه، وعلى الرغم من تردده بين خيارين: تلبية الدعوة، أو البقاء أسير غابته تلك، فإن أصوات الحفل التي تهاوت إليه من الطرف الآخر لم تشركه ذهنه إلى مغادرة منزله، ومن ثَمَّ إلى مشاركة الناس في الرقص، وفضفا حسم أمره على الرقص في مواجهة رجل يطلق مكانته الاجتماعية، بوغت بأن صاحب الحذاء الغفير، الذي اختاره، شخصية مهمة وأن حذاءه تغفر بالتراب من كثرة الرقص، وبعد استجابته لإيماة مرافق صاحب الحذاء بمغادرة الحلية، وحين انتهى المص من وجود نفسه وحيداً، ركض يهتف: "فلت ياب داره، وولج الظلام لامساً.. راقب قاسمته وهي تنصب، وحجرتها وهي تهبط للقاء، وما هي غير لحظة حتى ألقى نفسه بفني يصوت مرثية، ويرقص يانفخاع.. يرقص رقصاً عشوائياً، هداراً إلى أن أشتعل بعرقه وضجيج قدميه ولهاة، حتى سقط من فرط انتشاله وتعبه".

وتتجلى المرأة بوصفها ملاذاً، وموتلاً للإنساني في الإنسان، في القصّة الأخيرة من المجموعة، "أنثى البنفسج الحزين"، وعلى الرغم من أن القاصة لا تقنع قارئها كثيراً بواقعية معكيتها في هذه القصّة، ولا سيما في المجتمعات الشرقية، فإنها توفر لها من الوسائل الفنية ما يؤكد أن المرأة ليست رمزاً للخصب بمعناه المادي، فخصب، بل بمعناه الإنساني أيضاً. والقصّة تتفتح في ذلك من خلال حكاية امرأة كانت قد قضت حياة قاسية مع زوج "مقامر بئد كل ثروته على طولات الميسر والعيب"، ثم "باع كل شيء، حتى المنزل الذي كانت تقيم فيه مع طفلها الوحيد، وذات يوم، وبينما كانت تتطلق في الشارع بحثاً عن مستشفى لإقناذ طفلها الذي أجتاحته حمرة مفاجئة، استجاب أحدهم لرجائها، فأوصلها والطفل ومياريته

إلى مستشفى قريب، ولم يكد يستقرّ في منزله، وكانت صورة المرأة تطارده، حتى وجد نفسه، ودون إرادة منه، يعود إلى المستشفى، ثم يتردد عليه بين وقت وآخر، وعلى الرغم من رفض المرأة لدعوة لإقامة في منزله حتى يتمالئ الطفل للشفا، فإنها سرعان ما استجابت لتلك الدعوة، ولأسيها بعد أن أكد لها بأنه سيقيم عند صديق له، كما دامت في في منزله. ويوماً بعد آخر، ولما كان الرجل يعود من زيارتها للاطمئنان عليها ولتأمين ما يلزمها، كان يتناسق داخله إحساس عارم بأن تلك المرأة التي وضعتها الأقدار في طريق حياته، قد "بغرته، وعلى عجل أعادت تشكيلة"، ومع أنه استسلم أخيراً لإرادتها في الرجول إلى أهلها، إلا أنه لم يستطع نسيانها، إذ ملأها ظلّ يررد بيته وبين نفسه: "زَيّا تعود".

ولعل أبرز ما يميّز نصوص المجموعة، على المستوى الفني، واستشقاء "حلم الرجل القنفذ"، انتمائها إلى القصّ الحداثي الذي يدير ظهره لمنطق القرائية الزمنية، ويشيد منطقة الفني المتيقن من داخل النص، وهي، عامة، قصص دالة على تمثّل القاصة لإنجازات التجربة القصصية العربية المعاصرة، وعدم إعادة إنتاجها لها على نحو آلي، بل على نحو يبلو خاصاً بها ومميزاً لها، ومفصلاً، بأن، عن صوغها لكتابة قصصية تمنيتها وحدها، وإن بدا أن قصة استمارات، عبر مكوّن اللغة خاصة، ممّا تقدّم في تلك التجربة.

والنصوص، عامة، لا تُسلم قيادها للقارئ غير المزود بمخزون معرفي كافٍ بتحوّلات القصّ، ليس بسبب تقويضها للحكاية بمعناها الشائع فحسب، بل بسبب كثائية القصّ واستماريّته أيضاً. وتجيّ هذه السمة الأخيرة في المجموعة بدءاً من العلامات اللغوية للنصوص، التي تتسم جميعاً بمجازيتها ويتحريضها القارئ على التوغّل في النصّ حتى نقطة النهاية منه، وهي بهذا المعنى تحقق أطروحة "ايكو" الناقلّة إلى عنوان "يشوش الأفكار وليس أن يوخذها". فملازمة مثل "ما بين زحل وكما" ليست علامة وأصنفة تبيّت النهاية منه، إلى مستوى النصّ، بمعنى أنها ليست مفتاحاً تأويلياً تضيء بعض ذلك المحتوى، بل تثير في القارئ شهية القراءة لاكتشاف علاقة المفارقة بين مكوّنات العلامة، أي: بين زحل وكما.

والقاصة لا تقدّم معكيات نصوصها كما تتنازع في الواقع، بل تقسم كل معكي

إلى عدد من الوحدات السردية، يتصنّر بعضها علامات لغوية، كما في نصّ: "المطعم"، واليّمات الأربع، وبعضها الآخر أرقام، كما في: "ما بين زحل وكما"، و"أنهر المصدر فزراة"، ويخلو بعضها الثالث من العلامات والأرقام بأن، كما في: "هذا المساء شيء من حب"، و"حلم الرجل القنفذ"، وأنثى البنفسج الحزين"، وعلى الرغم من أن فعالية التقسيم تلك تعظم ما يطلها بجساليها في معظم النصوص، فإنها تبدو فعالية تزيينية أحياناً، كما في نصّ "اليّمات الأربع" الذي تتضمنّ بعض الوحدات فيه تجزئاً إلى وحدات أصغر، يتصدر بعضها أرقام، وبعضها الآخر علامات، وبعضها الثالث أرقام وعلامات بأن، كما في الوحدة الموسومة بـ "الموت الأسود" خاصة.

وعامة، فإن تقنية "الاسترجاع" (Prolepsis) تبدو أبرز تقنيات بناء الزمن في الأغلب الأعم من النصوص، كما في استعادة الساردة في النصّ الأول، "ما بين زحل وكما"، لما كان ينتابها حين كانت تعود إلى غربتها بعد لقاءها بالموصوف بزل: "وحينما كانت جدران بيتي تلملمني، أنزل رأسي، وأحتضن بكفي رقبة فاهت برالحة أصابعك، رائحة هي مزيج من عطر وبتير، اشتدتها، بسند ليّ إلى الم، أركض إلى المرأة، لتخبرني أنك تركت خطوطاً حمراً، حان لونها فيما بعد إلى زرقاة داكنة، فالتنّص بصمت جرائم يديك"، وكما في استعادة الساردة في قصّة "وأنهر المصدر فزراة" لحكاية جده الذي أصرّ على البقاء في بيته النبطي على الرغم من نزوح أهل القرية جميعاً خوفاً من غضب الفرات.

وياستفاد نصّ: "ما بين زحل وكما"، و"أنهر المصدر فزراة" اللذين تتّم فعاليات "التثيير" (Focalisation) فهما عبر ضمير المتكلم، أو السارد القصصية بمسروده، فإن تلك الفعاليات في النصوص الخمسة الباقية تروتن إلى نغمة واحدة، وهي: السارد العام بكل شيء، أو السارد أكبر من الشخصية حسب "تودوروف"، الذي يبدّي كفاة عالية في معرفة كل شيء عن الشخصيات، وفي اختراق حواجزها، وباستثناء، أيضاً، قصّتي: "اليّمات الأربع"، و"حلم الرجل القنفذ"، التي تكفي القاصة بفتح علامات لغوية لبعض الشخصيات فهما (الشيخ مسعود والشيخ الجبلوي وواصل في الأولى، وفيصل محمد في الثانية)، فإن الأغلب الأعم من الشخصيات في المجموعة يتمّ اختزاله إلى

ضماثر أحياناً، كما في قصّة "هذا المساء شيء من حب"، و"أنهر الصبر فرائاً"، وإلى صفات أحياناً ثانية، كما زحل وكما في "ما بين زحل وكما"، والمرأة والرجل في أنثى البنفسج الحزين. وعلى الرغم من تعليل الفاصلة للعلامة المنوطة للشيخ الجبلاوي، أي قول الأم لطفها حينما سألتها عن سبب تسميته بذلك الاسم: "لأنه يسكن الجبل"، فإن علامات الشخصيات الأخرى تسمم باعتبارياتها، ويعمد إرسال إلى شيء داخل النص. ولعله من المهم الإشارة هنا إلى أن الفاصلة تكتفي في نفسها للمعلم بنقل جزء مما أورد المعجم الوسيط في هذا المجال، أي قولها على لسان العرافة: "هو متاهي الحسن، تأم من كل شيء..."

ويثمة في المجموعة متفاعلات نمّية عدة، تسهم جميعاً، وينسب متفاوتة فيما بينها، في تسمير وإرسال القاصية لبناء شخصياتها الرئيسية خاصة، وغالباً ما توزّع تلك المتفاعلات بين أربعة أشكال: "التضمين" (emboîtement)، أي ما هو منصوب عليه ومنسوب إلى حاله، كما في استثمارات "زحل" لعبارة "بول إيوار": "جئت إلى هذا العالم لكي أعرضك، وأناديك، أبنتها الحرة"، ولقطع من قصيدة لبابلو نيرودا، ولبيت شوقي: "ولطير الصبر...". وكما في غناء المرأة في قصة "هذا المساء شيء من حب": "صباح ومساءً"، وثانية منصوب عليها ولكنها غير منسوبة إلى مصدرها، كما في "زحل" الذي يذكّر المرأة نفسها لأبيات شاعر اكتفت بالقول عنه إنه شاعر "مسكون بهودته، ونقاوة رؤاه"، وثالثة تنتمي إلى حقل المأثورات الشعبية، التي غالباً ما يتمّ تفصيلها، كما في: "بيت الضبع لا يخلو من العظام"، و"رقبتك وأسترقتك من كل عين حاسدة، ومن كل عين حينما تراك وإلى تصلي على المصطفى، ورابعة تنتمي إلى حقل "الليثانص"، كما شخصية المرأة في قصة "أنثى النمسج الحزين" التي تتناص، على نحو مضمر، مع شخصيات عدة من الملاحم والأساطير، كما كاهنة الحب في "لمعة طليحاش"، التي أنست "أنكيو" وصبرته بشراً، بتعير الملمعة نفسها.

وتتمثل اللغة في نصوص المجموعة كافة نصّاً داخل نص، أو نصّاً بنفسها، بسبب ما تزخره من جماليات، كالإيقاع الداخلي الذي يميّز بناء الجعبة القصصية، والاستعارات غير المباشرة من سرد للمتوصّلة، واستثمار جماليات النعت والاستشراق اللغويين استثماراً دالاً، وقيل

ذلك كآلة كفاة الفاصلة الواضحة في تشكيل همن يحقّق ما تواضع عليه النقد فني تعريف للعمل الأدبي بأنه "عمل فني فني" (١)، وثنّ كان المقيوس التالي من قصة "هذا المساء شيء من حب": أنثى كانت قبل قليل تقبّر في كائنها من انتفاضات الولادة، وتدلجهم في سيرة الحريق المقدّس، فيورقون كما أغصان الروح، ولأغصان فصل يعزّيا وينزع عنها الكبرياء فتقني من خجل، يفسح عن بعض تلك الجماليات، فإنها، بأن، يختزل، أو يكاد، معظم السمات المميزة لذلك المكوّن، أي: اللغة، الذي يبدو أهمّ مكوّنات النص في مجمل النصوص من جهة، وأهمّ حوامل أدبية الأدب فيها من جهة ثانية.

في النصوص الكثير من المفردات التي تزيح الفاصلة عنها غبار الزمن، وثبت دماء الحياة في عروقها من جديد، وتزري بها حصيلة القارئ اللغوية، كما: "غريب"، و"صلاجيم"، و"مساءة" بمعنى "المنزل"، وفيها أيضاً الكثير من المفردات التي تمّ إخضاعها لأكثر من عملية نحت أو اشتقاق، كما: "تتقوّر"، و"المنبرة"، و"ترويع"، ويبدو أنّ لغة ولما واضعاً لدى القاصّة بأنفس المشاركة، كما: "للى"، "يتجامع"، "تتهاد"، "تترامح"، "تتعاشب"، "تنتاب"، "تلاهت"، "تعاظمت"، "تسكيت"، "تبواح"... ولا تخلو لغة النص من المفردات الشعبية: "الغرا"، "يا حماصة"، "وليدي"، "المبيثران" التي كان عدد منها يتطلب التمرير بما يحيل إليه في الهوامش لأنه يبدو خاصاً ببيئة بعينها، والتي قد يجد القارئ في موقع آخر من الجغرافيا العربية صمودية في الإسماء بدلالاتها، ولأسيما أنّ السياق لا يُسمع أحياناً في ذلك.

وتتسم خطابات الأقوال / الحوارات بين الشخصيات، في هذا المجال، بأنها خطابات ذهنية أكثر منها واقعية، ولا تسهم في تمايز الشخصيات بعضها عن بعض، كما هي هذا الحوار بين الرجل والصوت المنبعث من القبر في نص "المبشرات الأربع": "ما طعم الفراق؟ أجاب: - مر. خله حاسدك، سأل الرجل: ونشوة اللقاء؟ أجاب الصوت: - دم في سكرلك، نال (ه) المرتجى، سأل من جديد: - ومن يساقوني الأنخاب؟ رنّين الحنجرة، وأقبية المؤونة، سأل الرجل: - وهذا الرق قد جفّ؟ أجاب الصوت: -

أعرضه على النار يندى"، وعلى الرغم من أنّ القاصّة توفّر لنصوصها كافة ما اصطلاح (Tomashevski) "توماشفسكي" (٢) عليه (الحذف التائي) (Compositional)، أي خلوّ تلك النصوص من الحواجز أو الإشارات الاعتبارية (٣)، فإنّ فتحة اللغة التي تنتجها تفرها أحياناً بتبديد مكوّنات القصّ الأخرى لمصالحها، ولذلك تبدو، أي اللغة، أحياناً، فائضاً في القصّ أكثر منها مكوّن من مكوّنات، وذات صلة وثيقة أحياناً ثانية بما اصطلاح إدوار الخرامات عليه بدالتمايل (٤)، وهي، بأن، لا تسلم من أدنى الأخطاء اللغوية، والأسلوبية، والنحوية، ومن أدنى الضبط غير الصحيح لبعض المفردات فيها.

وبعد، وعلى الرغم من صواب الأطروحة القائلة بأنه ليس بالضرورة أن تكون الكتابة (جميلة) كي تكون أدبية (٥)، فإنّ ما أبرز ما يميّز الجمال الذي تحقّقه المجموعة لنفسها هو أنه لا يستمدّ قيمته من مرجع خارجي، بل من داخل النصوص التي تكتبها، وعلى نحو أدق من البناء الفني الذي يصوغ تلك النصوص، وإلى حدّ تبدو الفاصلة معه أنها تفني بصوت شجي أكثر ممّا تقصّ.

هوامش وإحالات:

- ١- إبراهيم، نجاح. "ما بين زحل وكما"، ط١. دار طلاس، دمشق ٢٠٠٢.
- ٢- الخرامات، إدوار. "الكتابة عبر النوعية"، مقالات في ظاهرة القصّة، القصيدة، ط١. دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٤، ص (١٤).
- ٣- أوكونور، فرانك. "الصوت المنفرد، مقالات في القصّة القصيرة"، ترجمة، د. محمود الريبي، ط١. الهيئة المصرية العامة، القاهرة ١٩٦٩، ص (١).
- ٤- مجموعة مؤلّفين. "اللفة والخطاب الأدبي"، ترجمة، سعيد الغانمي، ط١. المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٢، ص (٤١).
- ٥- كذا في الأصل، والصواب جزم القيل لأنه جواب طلب.
- ٦- لحداني، د. حميد. "بنية النص المنفرد من منظور القصّة الأدبي"، ط١. المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩١، ص (٢٢).
- ٧- انظر: الخرامات، إدوار. "الكتابة عبر النوعية"، ص (١٦).
- ٨- انظر: إيفلون، تيري. "نظرية الأدب"، ترجمة: فائز ديب، ط١. وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٥، ص (٢٦).

١- المنصب والمصب

لا يجد القارئ العربي المعاصر حاجزاً لغوياً بينه وبين (الملفات) إلا عند احتشاد المفردات التي يجهلها.. والهامش أو المعجم كفيلاً بنجدة.. وكلما ابتعدنا زمنياً، من (الملفات) قلت كثافة الحاجز أو قلّ توقّفنا عنده.. ولم يبرح الشعر متصلاً بالينابيع الأولى.. صاباً في المحيط ذاته.. لم يقل شاعر جاد، فيما أعلم، إنه ألغى المرحلة التي سبقتها أو تجاوزها.. فهو منتم إليها، لغوياً، شاء أم أبى، يتجدد الحسن الجمالي والروى.. يتجدد المعمار.. وليس التجديد إلا إضافة.. كيف يمكنك أن تتجاوز أمراً القيس أو البياتي وما أنت إلا غصن من الشجرة نغمها؟ إلا أنها شجرة متنوعة الأغصان.. الجذر أو النسخ واحد.. والتنوع فيما تتخذه الفرع من ألوان وتشكلات شتى!

لم أهاجأ بقول شاعر رائد كالغوط، في لقاء غير بعيد مع قرائه العرب في هولندا، إنه يجد الشريف الرضي أكثر حداثة من بoudier.. غير أنني لا أحب أن نقلل من أهمية شاعر مجدد مثل بoudier.. ثم إن الشريف الرضي لم يكن شاعر (حداثة) مثلما يبدو لي.. لقد بدأ (التحديث) الشعري العربي مع أبي نواس وعبر أبي تمام.. وكان المتنبي الإضافة الكبرى! كان الخلاصة المقطرة الصافية!

قال أبو العلاء الرائي، مرة (متبجحاً):

واني وإن قتلت الأخير زمانه

لأت بما لم تستطع الأوائل..

ولقد أتى برسالة الغفران واللزوميات.. وجاءت فتوحاته تنقيباً في مستودعات اللغة، وتأملاً في الحياة والموت.. في (الوضع البشري).. كانت (رسالة الغفران) تجديداً هنيئاً.. ولم تكن (اللزوميات) طفرة جمالية من فوق (المجرى) الجمالي الشعري العربي (كان أبو الطيب طفرة).. لم يُلغِ المعري أو يتجاوز أحداً.. كان من أكثر الشعراء حماساً وتقديراً (لمجرى أحمد!) أنا مع الفاعلية المجددة.. ولست مع (التجاوز) المطلق.. مع التحليق ولست مع الطيور المندجّة.. بالرغم من توشبها تبقى (أضواء حمراء) لا يمكننا إفاؤها.. اللغة مثلاً.. ما الجدوى من أن أجمل خير كان مرفوعاً حتى وإن وجدت أن من التعدي أن أفضل هذا.. لن يحصل إلا التثوش واللامبالاة.. إلا أنك حر (حرية مطلقة) في أن تطير بالأجنحة التي تختارها.. أجنحة (الموزون) العالي أو أجنحة (المتشور) العالي.. ما دمت تمتلك في الحاليتين، من الشعر، الروح والمغامرة.. أما من يختار أجنحة إيكاروس الشمعية فقلبه أن يقاوم حرارة الشمس!

لا شك أن أغلب ما ينشر الآن، في الصحافة الأدبية، هو من قصائد النثر.. عند الشباب خاصة، وعند بعض الكهول.. ممن هجروا (الموزون) الذي لم ينجزوا فيه شيئاً مهماً.. مسرعين إلى اللحاق بالموجة، ضمعفاً مثلما كانوا من قبل.. هكذا هو شأنهم، الكهول، في المحاكاة التي فطروا عليها، وفي التشبث بأردان الآخرين.. ولا شك، أيضاً، أنك تجد بين قصائد النثر ما هو أقرب إلى الجذوة الشعرية من العديد الموزون مما ينشر الآن أو نشر، من قبل، في (الواجهة) الشعرية.. غير أنك لا بد من أن تجد في (الواجهة) الأخرى ما هو إلا كتابات كسبية أو متمكزة!

ويتماذى بعضهم، وأنا أعني نقرأ لم يزل يخطو متمثراً، في التشنج والزعم بفتح (أتالنتيكا) جديدة.. ويتعسف مزيداً من التعسف ملفياً أي شعر موزون! مدعيه أنه أثر من الآثار الدارسة بينما هو لا يجيد (نظم) شعر واحد! لا أظن أن هناك شاعراً يجهل لنفسه أن يتعلول مثل هذه التعلولات الخاوية.. كلما أمعن الإنسان في زيادة الفضاء كان الشعر جناحاً من أجنحته الأخرى.. الرياح التي تحرك الجناح والشرع هي الرياح نفسها.. غير أن للطائرة، إضافة إلى الجناح، وقوداً.. وتفتلت المركبة الفضائية من الجاذبية بالقود والحسابات الدقيقة، المضبوطة.. وفي هذه الحالات كلها لا بد من أن هناك قوانين وإيقاعاً! فإذا نظرنا إلى الأفق الشعري.. ترى من ستقوم له القائمة هناك من أحفاد القصيدة: الموزونة والمتشورة؟ أنا شخصياً أميل إلى أن البهو الشعري العريق سيظل مفتوحاً لتطوّر المهاجرة.. للجرأة على التغيير.. في البعد المرنّي كما يقال.. أما بعيداً جداً فلا يدري إلا الله عز وجل.. لن ينتفي الاحتياج الفني إلى الشعر العالي الموزون إلا بعد انقضاء الحاجة إلى الموسيقى واللوح الفنية.. وهذا ما لن يحدث (قريباً) كما قال إرنست فيشر في (ضرورة الفن).. ولماذا نتقصى الأفاق؟ أين هو (الفريل)؟ فقد يمكننا، اليوم، أن نرى.. أين هو الحمص.. وأين هو الدقيق؟

٢- أفكار متخاطفة

(اكتشف) بoudier أدار الآن بو.. اكتشف (سرية) العمل الشعري.. أو عالم القصيدة السفلي.. كان ادغار بو (شديراً) تقريباً ولم يكن بoudier إلا نصف (شديراً).. وكان بو بالنسبة له كشافاً وليس مثلاً.. أعجبه جداً من بو جرأته في فتح المغالق الخفية إلى

الغامض والمبهم.. إلى الشبحية والظلامية.. وقد ظل هو نفسه متقللاً بين قطبي الكون الشعري: النوراني والظلموتي.. بين (مثل) جمالي هو النور والأعالي، في تصوره.. بينما لم تكن هذه (الأسنة) في الحقيقة غير محطة مليونير.. ومثل آخر هو امرأة خلاسية لم تكن إلا آلة (جمال) جسيمية.. هي الكذب والخديعة والتقلب الذي لا تحسنه إلا محترفة (سقوط).. من هنا جاء الارتباط المريب بين جوانبته الشعريتين: الوضئ والقاتمة المريعة.. بين الطيفية الرائقة والكابوسية.. لقد اختارت أمه، بعد وفاة أبيه، الزواج من ضابط.. كرهه بويلير كرهاً مرعباً.. لقد اضاع الصبي الطهر الذي تجسد فيها، ملء عينيه، طيلة طفولته.. ولم يعد يرى مكانه غير التخلي عن الطفل!



فما الذي (اكتشفه) رمبو؟ لم يكتشف شاعراً.. كان، في البداية، متأثراً ومعبجاً بكتكوت هوغو.. وسريماً ما نضر من رومانتيكية الشيخ والرعييل الفرنسي (الشاحب) بكامله.. ووجد (نفسه) مبحرة في قاربه التمل.. إلى (السفالي) من العوالم الشعرية التي (اهتدى) بودلير إلى جوانب منها.. هنا استقطبت (الرائي) المنطقتان: النورانية والجسيمية.. وبقي متأرجحاً، طيلة حياته الشعرية القصيرة العاصفة، بينهما.. إلى أن هجر الشعر غير عابئ به.. لم يقل شاعر قدرة وشعرية وبراعة عن الطفولة مثلاً رمبو إلا نادراً.. أعني آخر ما قال في قصيدة (الركب التمل) عن البركة أو المستنق والقارب الطفولي الورقي.. كان رومانتيكياً في حنيه هذا.. متصدراً الرعييل الشاحب!



كان أبو تمام مجدداً عظيماً.. بل هو أجزاً من جدّد في القصيدة المربية بعد أبي نواس.. وكانت الصورة القرآنية الكريمة منطلقة إلى التجديد.. كان طفلاً يتعلم في رحاب الصورة القرآنية.. ولقد قال مرة: (أعطني ريشة من جناح الذل)، مشيراً إلى القوة الفنية الفائقة في الآية الكريمة المعروفة.. كان هذا عندما سئل عن الغزاة في صوره الشعرية: (كأس الكرى.. جسر من التعب) وغيرهما.. مع هذا.. مع تجديده العظيم كان في مقدماته (طلياً).. في الأغلب منها.. وفي لغته كان أقرب إلى شعراء المملكات.. كان متقرباً ومسحوراً بالفريب.. في الملائح والمراثي خاصة.. وكأنه بدوي متتكري في القصر العباسي.. أقرب الشعراء العرب المجددين إلى أبي تمام: هما السياب وأدونيس.. السياب (في بورسعيد) جاء ممثلاً بأجواء أبي تمام، في قصيدة (السيف أصدق أنباء).. وفي نزوعه الفني إلى (الجليل) أما أدونيس فقد انتفع من أبي تمام في استعداده التصويري البارع.. في اشتقاق اللامانوف من المؤلف أو في اكتشاف (الذل) في (الجناح) الميسوط!



في رواية (الشياطين) كان دوستوفسكي حاذقاً في السخرية من (عدمية) تورغينيف.. من (عدمية) الإرهابيين الروس أو من الفصل الثورية المنتمدة.. ولقد حاول أن يُعيد الكرة في رواية (الأخوة كرامازوف).. متوخياً زلزلة الفكرة الاشتراكية لصالح الفكرة المسيحية (الروسية).. وقد فشل.. لم يكن النوشا (الصوفي) المسيحي (الروسي) إلا ظلاً شاباً إلى جانب إيفان المدمي المتمرد.. كان إيفان، فنياً، هو الشخصية المركزية في الرواية.. هو القوة التي تتسارع منجذبة، أبداً، إلى (العبدية) و(العدمية) (لقد وجد كاسو ضالته في هذه الطروحات.. وكان دوستوفسكي هو الدليل إلى عبثيته.. وإلى نقده للطرح الهيفلي والماركسي.. متعاطفاً مع البراءة في أبطال مسرحيته (العادلون)». في أطروحته عن الإنسان المتمرد.. بعد (أسطورة سيزيف).. هل كان دوستوفسكي مأخوذاً دون أن يدري (بأحلام الفارس القديم) أيام كان شاباً يتسلل إلى (حلقات) المتمردين السرية.. فهاج إيفان أقوى من الكسي؟ ربما!



لم يُحبب الأدب الروسي، إلى اليوم، كاتباً مسرحياً.. أعظم من القصص الرمادي (الوردي) أنطون جيفوف.. فإذا ذكر النقد المسرحي العالمي أعمدة المسرح منذ التراجييديا اليونانية (إسخيل، سوفوكل، يوريبيديس).. وإلى أبسن الواقعي أولاً والرمني بيمدث.. وسترندي بيرغ (النوراني والظلامي أيضاً).. فهو يذكر جيفوف.. واحداً من الأعمدة القليلة العظيمة.. مع أنه لم يكتب غير أربع مسرحيات جادة.. (النورس، الشقيقات الثلاث، الخال هانيا.. ويستان الكرز) هي إنجاز المسرحي الأكثر أهمية.. بعيداً عن تخطيطاته المسرحية القصيرة.. فلماذا جيفوف.. وهو فنان القصص العالمية القصيرة أولاً؟ كان أول من اكتشف (رمادية) القرن العشرين مبكراً جداً.. أول من أشار إلى (اللاجدوى).. ليس غريباً أن تنتهي الكوميديا، عنده، بالانتحار أو القتل.. أو العودة إلى صخرة سيزيف مثلاً هو الأمر في عودة الخال هانيا.. كان يضحك ضحكاً أسود.. ربما كان كامو هو المسرحي الأعظم الآخر، بعد أنطون جيفوف وتوفيق الحكيم، في قائمة المسرحيين العالين العظام!

٣- ما قد يُقال من ناظم حكمت

- لم تبحر واقفاً، وقد تحرك القطار، وانطلق بعيداً.
- أنا لا انتظر قطاراً.
- فما الذي تنتظر؟
- أنا أنتظر شاعراً.
- إنك تبدو مسافراً فاته قطاره.. بوقوف قانطاً.. مع هذه الحقيقة.. الأرجح أنك تنتظر قطاراً آخر.
- وأنت يا سيدتي.. أفي انتظر القطار القادم؟

- انا عاملة في المحطة.. انا منطّقة، ألا ترى المكثمة في يدي؟
 - أرجو المعذرة.. قيل لي إنه مسافر معي.. وظللت واقفاً منتظراً.. دونما طائل.. يبدو أنه أصيب، مرة أخرى، بتوعك.. منذ سنين وهو يتوقع توقفاً مفاجئاً في قلبه.
 - من هو الشاعر.. إذا سمحت؟
 - ناظم حكمت.
 - لقد مات ناظم منذ أكثر من ثلاثين عاماً.
 - مات الجسد.. ولم تمت الروح!
 - وهل أنت ممن يستحضرون الأرواح؟
 - أبدأ.. إنما يُتاح لي، أحياناً، أن التقى الشعراء الموتى.
 - باطياً فهم؟
 - وأي فرق؟ في قصيدة له عن القرام الليلي المتأخر.. كان ناظم حكمت راكباً مع الموتى.. بين انقراض مدينة دمرتها حربٌ نووية.. كان حياً بين الموتى.. فلماذا لا يجيء مهنياً بين الأحياء؟
 - أنا أيضاً من قرأ الشاعر التركي.. أنا، احتفظ بعجلدين من أعماله الشعرية والمسرحية.. يقال إنه مقروء جيداً في بلده.
 - مرة كنت مسافراً من انقره إلى الاسكندرون.. كنا مجموعة من الطلبة وفي الحافلة كان معنا مواطنون أتراك.. وقد دار الحديث بيننا نحن الطلبة عن ناظم حكمت.. ولم افاجأ حين التفت إلينا فلاح تركي مردداً اسم ناظم بإعجاب وتقدير.
 - أهو معروف عنكم؟
 - هو أحد خمسة شعراء كبار كانوا مؤثرين في حركة الشعر العربي الحديث.. الآخرون هم: لوزكا، نيرودا، سان جون بيرس، والبيوت.. كان البيوت أقرب إلى صلاح عبد الصبور.. وكان بيرس أقرب إلى شعراء قصيدة النثر (استثنى منهم الماغوط وأنسي الحاج وبولص).. مع أن بيرس كان شاعر قصيدة موزونة.. وكان نيرودا أقرب إلى أكثر من شاعر.. (السياب مثلاً في الأسلحة والأطفال).. وكان لوزكا قريباً من سعدي يوسف.. وكان ناظم من أقرب الشعراء إلى البياتي.. أنت بالطبع لا تعرفين شيئاً عن الشعراء العرب الذين ذكرتهم.. أو عن الشعراء الأجانب الآخرين.
 - لا ضير.. أنا أعرف أشياء عن لوزكا ونيرودا.. إنما قل لي.. ألم تلتقي، مرة، ناظم حكمت؟ لقد عاش سنين في ريوها!
 - التقيته معاشراً مرتين في معبداً معهد غوركي.. كما رأيته هارثاً في أمسية شعرية.. في قاعة أستاذ الكتاب السوفيت.. مشاركاً بابلو نيرودا.. كان بين ضيوف المنصة رائد القضاء تيتوف.. ساعته قال تيتوف أنه محرج في حضوره بين شاعرين كبيرين.
 - هل تتذكر شيئاً من معاشرتي ناظم؟
 - قال: تُفرحتي جداً عندما أقرأ قصيدة جيدة لنيرودا!
 - لماذا نيرودا؟
 - لا أدري.. ربما لأنه كان يجده الشاعر الكبير الآخر الذي قد يُقارن به.. هنأ وشهرة!
 - وما انطباعك عن حضور نيرودا؟
 - كان نائماً طيلة الأمسية تقريباً.
 - كيف؟ ألم يقرأ؟ ألم يكن منتبهاً إلى أحد؟
 - كان نائماً بعد قراءة ناظم.. ولم يستيقظ إلا لحظة جاء دوره في القراءة.. ولقد قرأ قصيدته الطويلة راكضاً.. متعجلاً العودة إلى الكرسي.. وكانت زوجته متلذذة ذات الشعر الأحمر تنبته بكوعها بين حين وآخر.. أنا لم أسمع القاء (رديئاً) مثل إلقاء نيرودا!
 - وناظم؟ ماذا قرأ ناظم؟
 - قرأ قصيدته عن كريم العاشق الذي احترق في هيمس حُبّه.. (إذا لم احترق أنا.. ولم تحترق أنت.. ولم تحترق نحن.. فمن اين يتدفق النور إلى هذه الظلمات؟) أتذكر أنه كان في بدلة غير مكوية.. وبلا ربطة عنق.. بينما كان نيرودا أنيقاً جداً.. في سروال أزرق وستر ببيضاء.. وقميص أبيض وربطة عنق زرقاء..
 - ألم يقرأ ناظم شيئاً عن يونس الأراج وشجرة الجوز؟
 - تلك قصيدة لم تزل في المقدمة من قصائد القرن العشرين!
 - وأين تكمن أهميتها في تصور لك؟
 - في البساطة المعقدة.. في انتزاع (الطاقة) الجمالية الشعرية من (البسيط) من الفم الإنساني الشعبي.. بالضبط مثلما استطاع فان كوخ أن يجسد الجمالية الجديدة في تصوير كرسي اعتيادي!
 - وهل سبقني منتظراً طيف ناظم على رصيف المحطة؟
 - منذ سنين ونحن نتنظر رحلة إلى برشلونة.. في مركب شرعي يرسمه يوسف المسكين المعجبن، من يوم إلى يوم، على صخرة التبع.. حيث كان ناظم سجيناً هو الآخر.. قبل أن تنهيا له رحلة عبر البحر الأسود.. في ليلة عاصفة.. على قارب صياد.. إلى باخرة بلغارية كانت في انتظار الشاعر بعيداً عن أيدي المسس!

الطبعة الأولى: ١٩٨٥
 الطبعة الثانية: ١٩٨٥

١٩٨٥

الصراع على التفاهة

لست ناقدًا فنيًا ولا خبيرًا في الغناء والرقص، ولو كنت كذلك لاعتزلت هذه الحرفة التي لم يعد لها لزوم بعد الانفلات غير المسبوق الذي تشهده شاشات التلفزة هذه الأيام. لكنني مواطن عربي يعتقد بوجود شيء اسمه الحقوق الفنية والثقافية للإنسان الذي بات يبرز تحت نير الإفرازات الأثمة للصراع الناعم بين عصابات من الفنانين ذكورا وإناثا من مختلف الجنسيات، ويخضع في الوقت ذاته، إلى إرهاب الجسد الذي تمارسه عليه محطات فضائية "تجديدية" رغم الوداعة الخادعة التي تضيفها على وجوه الفنانين والفنانات "المجددات" اللواتي يصعب تفريق المغنيات منهن عن الراقصات، مع احترامي ومحبيتي القديمة الجديدة للموسيقى والغناء والرقص، ولزوربا اليوناني الذي أطلق العنان للرغبة الإنسانية في التعبير الجسدي عن مشاعر الفرح والحزن والألم..

يقولون أن ما نشاهد ونسمع من اغنيات عبر الفضائيات التي تتوالد كل يوم، يعد ثورة في عالم الفن ورغم أن هذه "الثورة" لا زالت تنصب كمانئها وتقيم لكثافتها الجسدية في الشوارع الخلفية والجانبية، إلا أنها تستند الآن لتوسيع رقعة "كفاحها" من أجل ترسيخ رؤيتها الخاصة، وطوئة لتدمير الحصون الفنية التقليدية، والاستيلاء على الساحات والشوارع الرئيسية، وهو ما سيحدث قريباً، قريباً جداً فنحن نتحدث عن جموع غفيرة من الفنانين، وجيوش من الفنانات اللواتي يتسارخن ويتوالدن بسرعات قياسية لتحدث عن جبهات ساخنة تمارس تخديراً للذائقه، وإتلافاً لمخزونها الجمالي، وإحالة مشبوهة إلى المراهقة، وصراعا من أجل تحقيق أكبر قدر ممكن من التفاهة باسم الثورة الفنية والتجديد. ما يميز هذه "الثورة" أنها بلا زعماء أو زعيمات. إنها أشبه بجحافل من النساء والرجال يتبادلون الأدوار دون أن نعرف من هو الرئيسي ومن هو الهامشي، كلهم يرقصون ويغنون ويتمرغون، لا سبيل إلى تحديد قيادتهم أو التعرف على ملامحها، ليس بسبب سرية العمل الفني، إنما لفرض انكشافه وعلايته، واختلاط عناصره وتماثل مكوناته، وبمعموية التمييز بين رموزه التي يميز حصرها، خصوصاً أن آليات انتقاء وتوضيب وإبراز فرق تلك الجيوش هبطت إلى مستوى المعينات العشوائية.

لا ندري ما الذي يفكر فتانوا ما بعد هذه التقليدية بتقديمه إلى جمهورهم الذي لا يكف عن التصفيق والتصويت والتصويب نحو الأهداف المنخفضة، لكنني متأكد من أن ما يتم تقديمه على الشاشات الجديدة لا ينتمي إلى فصيلة الغناء، إنما إلى نوع من الأداء الذي يخلو من التعبير، سواء على مستوى الكلمة أم الحركة، بدليل أنه يتم تغليب ما هو بصري على ما هو سماعي، وبدليل أننا نتذكر الحركات والصور والألوان في مشاهد "الفديو كليب"، أكثر مما نتذكر أصوات المطربين والمطربات الذين لا ندري ماذا يقولون في اغنياتهم التي تحقق لهم الشهرة والثروة السريعتين. على أية حال، لا يستطيع أحد أن يوقف الحديث عن "الثورة الفنية المعاصرة"، لكن يمكن التكهّن بالاندثار القريب لها، وبتبعثر شهرة وثروة ثورتها العفيدة.



يؤكد صرامة أنظمة الإشارات داخل الحقن الأدبي وخارجه هو نفسه الذي يقول: "منذ سنوات قليلة خلت كان النقد لا يزال فعلية محض تحليلية، فعالية عقلانية تضعف لنوع من الأنا العليا التي تتصف بصفات النزاهة والتجرد والموضوعية، ولقد رغبت بالهوض في وجه هذا النوع من المقاربة النقدية"، أي إن بارت يرى ضرورة العودة إلى التعاطف مع

النص، ويرى أن هذا التعاطف يعمق علاقة الناقد بالحقيقة، أي حقيقة النص نفسه وهذه هي لعبة النقد لدى بارت.

خصص بارت لتحديد مفهومه للنقد مقالاً نشر عام ١٩٦٢ في supplement Times بعنوان "لماذا النقد؟"، وهو المقال الذي أعاد نشره ضمن كتابه "مقالات نقدية" الصادر عام ١٩٦٤، إلى جانب كتابه الذي صدر عام ١٩٦٦ بعنوان: نقد وحقيقة.

حدد النقد بقوله: "النقد هو خطاب حول خطاب، لغة ثانية، أو لغة وأصفاة (meta - language) كما يـعرّفها المناقشة - يتناول اللغة الأولى (أو اللغة الموضوع) (١)

يكون النقد في ظل هذا التـمـريف قائماً على علاقتين:

- ١- علاقة الناقد بلغة الكاتب.
 - ٢- علاقة الكاتب بالعالم.
- ولا بد من الإشارة إلى أن بارت "هو بعيد التفكير في النقد، قام بمراجعة للنقد القديم، ومفهوم النقد عينة، وفواعد كتابته. وهي مراجعة ترتبط بنقمتين هامتين هما:

- ١- الوضع التاريخي السياسي المعاصر العالمي، والتفرضي خاصة.
- ٢- التاريخ الأدبي.

فمن جهة التاريخ السياسي، أخذت بعض الدول المستعمرة استقلالها، وهو استقلال هدد المركز الاستعماري، ومفهوم المركز بعامه. وأما من جهة التاريخ الأدبي، فقد ظهرت أعمال أدبية جديدة لتبرهن

ما بعد الحداثة النقدية ألا وهي إشكالية اللغة، وفيما يخص رولان بارت فإن اللغة لديه وجود وعدم في آن واحد، بمعنى أن اللغة هي النص وهي الخطاب وهي العالم، فالأدب في نظره ليس إلا لغة، أي أنه نظام من الإشارات ليس كلته هو محتواه، ولكنه في هذا النظام "وهذا هو الوجود الحقيقي للغة، لذلك يؤكد بارت أن النقد لا يسمه أن يدعي ترجمة العمل الأدبي إلى صيغة أوضح، إذ لا صياغة أوضح من العمل الأدبي ذاته" بينما تتحقق الصفة العدمية للغة حين تصبح الكلمات خدماً لـمـان ومدلولات كامنة ومستقرة الأمر الذي يعيق الوجود التاريخي للغة دون أي وجود شخصي أو ذاتي يتمتع به الأدب أو الفنان، وهنا تبرز إحدى حالات التناقض النقدي عند بارت حين يؤكد ضرورة السعي وراء المعنى في لغة النص. بينما كان مصراً في أعماله السابقة على ضرورة أن يوسع الناقد أفقه بحيث يؤمن أن "العمل الأدبي لا يمكن إخضاعه أو تحديده أو توجيهه بأي موقف معين، كما أنه لا يمكن الاستدلال على معناه من ظروف الحياة العملية وأحداثها" فبين للمعنى واللامعنى يروح بارت متخذاً من تـقـلياته الفكرية، والطبيعية اللاتيقينية للفكر البشري ذريعة لتـمـيم العديد من الطروحات النقدية لنقاد الحداثة وما بعدها، التي كان هو أحد مقترفي إلهامها ومتطريها الأساسيين، واكتفى بالإشارة هنا إلى أن الناقد الذي

إن ارتباط اسم رولان بارت بحقول الألسنية وتفرعاتها البنيوية والسمبولوجية، وانقلاباته المـتـمرة إلى كثير من المفاهيم والمبادئ التي آمن بها جعل منه ناقداً مشاكساً، بل مزعجاً في كثير من الأحيان بالرغم من أن مؤلفاته التي تقارب الخمسة عشر كتاباً لم تكن كلها في مجال النقد الأدبي، وربما كان هذا في حد ذاته جانباً من جوانب الإشكالية نفسها، بحيث صار تنوع المجالات التأليفية التي يمارسها بشكل مبرحاً قديماً يفرض على القارئ تشتتاً مضرباً، عليه أن يـمـيد نظامه بطريقة جدلية ما ليصل إلى قناعة معينة بمنطقية التفكير البارتي، ولأهـن الميت سيكون سمة أساسية لتلك الكتابات.

لعل أشهر نص نقدي أنتجه بارت يتمثل في كتاب "الدرجة الصفر للكتابة" الصادر عام ١٩٥٣م، والذي يبدو فيه، للوهلة الأولى، مؤمناً لنظرية جديدة قائمة على قواعد (سوسيري)، حين يصرح بالرفضية في (رسم تاريخ للغة الأدبي ليس هو تاريخ اللغة، ولا تاريخ الأساليب، بل مجرد تاريخ لإشارات الأدب). ويبدو بارت واضحاً في توجيه السيمبولوجي الإشاري، وهو التوجه الذي عمل على تأكيده وتطويرة باستمرار، غير أن الذكاء النقدي لدى بارت لا يسمح له بالوقوف عند هذا الحد، ففي هذا الكتاب نفسه، وهو بلا شك نص نقدي مبكر، يؤسس رولان بارت لمقولات نقدية غاية في الأهمية، وليس من المفالة القول: بأنها صارت مقولات أساسية في التفكير النقدي الحديث في مجاله النظري والإجرائي، وأهمها تـرـيـبه بين مصطلحات أساسية كاللغة والكتابة والأسلوب، وتحديد نمط من اللغة يمكن وصفه باللغة الصافية أو اللغة البكر للكتابة، وهي "لغة مكتفية بذاتها لا تنص على إلا المشيولوجيا الشخصية والصبرية للكتابة، تقوم في تلك الفيزيكا السفلى للكلام حيث يتكون أول زوج من الكلمات والأشياء" وهنا تبرز إشكالية أساسية ليس على مستوى الفهم البارتي للنقد، فحسب، وإنما على مستوى مناهج

على تشق الكيان الكلاسيكي للعمل الإبداعى (٢).

وقد تجلى ذلك بظهور مجلة تيل كال (كما هو) التي تم تأسيسها على يد "غيليب سولرز" التي كانت تسعى إلى تثبيت لغة جديدة بهدف القضاء على أنساق النظام المهيمن في أوروبا، ومن أجل إعادة الاعتبار إلى المبدعين الذين سقطت أسماؤهم من خريطة الإبداع أمثال: كسافكا، ناتاي، عزرا باوند، وغيرهم وكان أعضاؤها من أشهر اعلام النظرية الأدبية المعاصرة في فرنسا والعالم، أمثال تودوروف، وجاك لكان، وكريستيفا، والتويسير، وفوكو، وديريدا، وبارت (٣)

لقد تبين لبارت أن النقد الكلاسيكي يعتمد على محتمل نقدي معين، فما المراد بالمحتمل النقدي؟

يريد "بارت بالمحتمل النقدي، مجموعة القواعد التي تحدد عمل الناقد، وهي حسب رايه، تتحصر في ثلاث نقاط:

١- الموضوعية.

٢- الذوق.

٣- الوضع.

يتأسس، من هذه القواعد، إذن، المحتمل النقدي (Le vraisemblable critique)، فيكون للناقد بمثابة المبدأ قبل أن يكون بمثابة الطريقة، ثم لا تقوم الطريقة إلا على أساسه، مما يصير الناقد محكوماً بيقينه لا يفكره، ويفقد بناؤه النقدي كامناً في حيزه العملي.

وهي ظل هذا الفهم نظر النقاد الكلاسيكيون إلى العمل الأدبي، أمثال: سانت بيف، وهيوليت تين، وهرديناند برونتير (وغوستاف لانسون).

وليس مهما مندهم العمل الأدبي إلا بقدر ما يضيء حياة صاحبه، ونشأته، وتوطيد التواصل بين الماضي والحاضر في العملية الأدبية؛ وهو الأمر الذي جعل النقد يصطبغ بطابع وثائقي ومبرراتي، لا تمثل فيه اللغة إلا مستودعاً لمان جامد، يقوم القاموس على تحديدها، ويضيء هذا إسقاط تعديدية المعنى، ودراسة لغة المبدع بوصفها مرآة، تبلور تطابقاً كاملاً بين حرفية النص ونوايا المؤلف.

نستنتج من كل ما سبق، أن النقد الكلاسيكي حسب رأي بارت يتحصر في خيارات معينة

وإذا كانت هذه هي السمات العامة التي حلت مفهوم النقد الكلاسيكي، فما موقف بارت منها ؟. يبدو موقفه رافضاً رافضاً رافضاً قاطعاً لنظام الأولويات الذي مسيطر تقليدياً على العلاقة بين النقد والأدب؛ ذلك بأنه يعد النقد عملية صعبة، تقوم في جوهرها على حل الشفرة الموجودة داخل النص.

ولا بد من الإشارة إلى أن دعوة بارت هذه سبقتها دعوة أخرى رافضة للمفهوم الملبي للنقد، وهي دعوة الكاتب "تورلر فرأي" في كتابه "تشریح النقد الذي صد دراسة العمل الأدبي هي موضوع النقد، دون أن يعني ذلك، النظر إليه على أنه نشاط طفلي، ينمو بجوار شجرة الأدب؛ أو عده فناً من الدرجة الثانية.

ولأن، في مثل هذا الفهم، ذهب بارت إلى القول بأن بعض الدراسات الأدبية ليست نقداً بل هي مجرد سيرة ذاتية، مثل: دراسة (Painter)، عن بروس، التي ظهرت عام ١٩٥٩، والتي قال عنها: "إنها سيرة ذاتية مكتوبة بشكل رائع".

ولذلك، حين جاء إلى دراسة أعمال "راسين" قام بتحليلها دون أن يستد إلى أنظمة قائمة سلفاً، حيث لم يتعرض لدراسة "راسين" الإنسان، أو البحث عن ظله في أعماله، ولكنه اهتم به من حيث هو مرسل لخطاب مكتوب. ويعني هذا عدم انشغال النقد بكل ما يمثل خارج

Roland Barthes



العمل الأدبي، والتعامل مع الأنظمة الكامنة في العمل نفسه، وقد أوضح بارت منهجه بقوله أنه وضع نفسه داخل عالم "راسين" المأساوي ثم حاول وصف مكانته.

ويؤدي مثل هذا السلوك إلى النظر إلى العمل الأدبي من حيث هو واقعة أنثروبولوجية، وليس واقعة تاريخية، وهنا تظهر الكتابة بمظهر النظام الذي يدير نفسه ذاتياً. وتكون مجدية عند إخضاعها هي نفسها لمنظومة الأجوبة التي تخرجها. ولذا نجد بارت يرى في "راسين" الدرجة الصفر للنقد؛ ذلك بأنه يتيح فرصة تعدد القرارات، و "بارت نفسه قد جمع في دراسته بين ثلاثة محاور: الأنثروبولوجيا، والبنوية، والتحليل النفسي.

وتكون، من هنا، الكتابة هي عملية إنتاج فارغة، تترك مهمة الاستكشاف للقراء مما يجعلها لا تكون حاملة للحقيقة، ولكنها لا تكف من هذا أن تكون ملتقى المظنورات المتباينة.

وهنا، موضوع تأمل، حيث يبدو الاستكشاف الأساسي الذي توصل إليه "بارت هو أن الواقعية لا وجود لها في النقد وربما كانت هذه نقطة انشغال مهمة بين سارتر وبارت يستثمرها للخروج بقضية (الغنى المجلد ١٥) إضافة إلى ذلك يربط بارت بين الصمت والكلام "فاكثر فترات النفس غنى هي فترات الصمت والأول لا يكون واضحاً بدون الآخر. ولعل هذا السبب كان وراء قول بارت إن الأدب مثل القمصنور: يلعب أكثر في اللحظة التي يحاول أن يموت فيها" (٥)

وهو أمر القى إليه الكاتب الإيطالي "امبروليوكو" في كتابه "الفارز في الحكاية، وتناول تحت مصطلح "المسكوت عنه" الذي يعني عنده عدم ظهور كل الدلالات على مستوى سطح النص الأدبي.

ولا تجانب الصواب إذا قلنا بأن هذا التعظيم من شأن الصمت، نجد له إشارات في فكرنا العربي القيم حيث عد الصمت دوماً أبغى من الكلام.

إذن، لا وجود للحقيقة في النقد، ويعني هذا من جهة نظر "بارت أن النص الأدبي نهاية لا تزال تبدأ، ويده لا ينتهي. وهذه هي الرؤية التي ارتكز عليها في تحليله البنيوي للعمل السردى، حيث ميز

بين الخطاب الحكائي وبين الجملة اللغوية.

ولا تشكل اللغة، في هذا الإطار، إلا مادة أولية، ولا ترتبط بها دلالة السرد ارتباطاً مباشراً مما يجعل الطبيعة اللغوية للخطاب الحكائي تختلط، وتتجاوز في الوقت نفسه لغة الجملة. ويعني هذا أن الأدب يقسم على اللغة، ولكن طبيعة العلاقة باللغة في الأدب تختلف عن تلك التي ترتبط بها ممارستنا اليومية^(٦) يقوم النقد، إذن، على فهم ارتباط الأدب ببنية اللغة من حيث هي بنية ترتبط بمهامية الأشياء ارتباطاً اعتباطياً، ومن هنا منشأ الانفتاح الذي ينعكس بدوره على الأدب فينبغي على النوام مفتوحة على كل الأسئلة وصانعا لاقصى أفاق المتعة، تلك التي توصف بأنها ثقافية ومحكومة بعدد من القوانين والقواعد^(٧)

ونتيجة لذلك، فإن القصة لا تقدم رؤية معينة، وإنما هي فمصرة لغوية في نظر بارت- وقد ميز في تحليله بين ثلاثة مستويات:

- ١- الوظائف.
- ٢- الأحداث.
- ٣- السرد.

وهذه المستويات يرتبط بعضها ببعض حسب الانتماء التناهي، وقد ارتكز في ذلك، على ما سبقه مثل: بروي، وبريمون، وغريماس، وأضافته لمثل هذا النوع من التحليل، تتعلق بالاهتمام الكبير بالوظائف الأكثر دقة في الحكى انطلاقاً من اعتقاده بوجود الدلالة في كل عنصر من عناصر القصة. ولذا كان من الطبيعي أن يتخذ البنية منطقاً إرجاجياً يعمل من خلاله: لأن موضوعنا، كما يراه: ليس الإنسان التي يعان معنية، وإنما الإنسان صانع الماني.

ولا بد لنا، في هذا المقام، أن ننبين مفهوم بارت للبنيوية. هل البنيوية فلسفة؟ أم مدرسة؟ أم منهج خاص من مناهج البحث العلمي؟..

لقد اطلق هذا السؤال جمهوراً من الفلاسفة والباحثين، وأدى إلى بروز نقاش حاد بينهم.

فقد اعتبر "جان بول سارتر"، البنيوية إدولوجيا جديدة، وآخر سلاح ضد ماركس ترغمة البورجوازية، ورأى فيها الفينومينولوجي "ميشال فويريه"،

وضعية جديدة، لا وجود للإنسان فيها، كما ذهب "روجيه غارودي"، إلى عددا فلسفة تلحن صوت الإنسان أما الكاتبة الروسية "ساخاروفا" فتذهب إلى أنها منهج في المعرفة العلمية سببه التطور الشفاهي في النصف الثاني من القرن العشرين^(٨). وأما بارت فقد اقرن موقفه في مقال بعنوان: "النشاط البنيوي" ظهر عام ١٩٦٣، بين فيه أن البنيوية نشاط، وليست مدرسة أو حركة، لأن كل الذين انضموا تحت لوائها، لا تجمع بينهم أواصر نظرية خاصة، وكل ما يربطهم هو مصطلح البنية، الذي تستعمله مختلف العلوم الإنسانية.

يرفض بارت إذن، كون البنيوية مدرسة، أو حركة فكرية، فمذا يعني هذا الرافض؟

١- البنيوية ليست فلسفة، لأنها تقدم تصوراً للعالم خاصاً بها.

٢- البنيوية ليست منهجاً: لأنها تمتع من مختلف مناهج العلوم، ولأنها لا تؤمن بحقائق نهائية مطلقة.

البنيوية في نظره، إذن، مجموعة عمليات ذهنية، تسمح بإعادة بناء الموضوع المدروس، بهدف معرفة القواعد المؤسسة لبنائه.

ويتضح لنا، مما سبق أن بارت لا يطالب الكاتب الالتزام الحقيقة. ولذا فقد تعرض لدراسة أعمال ميشلي فاتحاً درياً جديدة لمخارية هذا المؤرخ الفرنسي. وهي مقاربة تتصف بالتصور القديم لرسم حدود دائرة الأدب. وتباً لذلك فإن "ميشلي"، هو كاتب عظيم بين كتاب آخرين. إن عمله بالنسبة لبارت هو عمل إبداعي بالدرجة الأولى، لا لأنه اهتم بالحقيقة التاريخية، والتميز بها، وإنما لأنه كان يهتم بكيفية طرحه للحقيقة التاريخية. وهل يعني مثل هذا القول، أن كل ما يكتب هو أدب؟

ويتضح بهذا أن الكاتب يخلق في اللغة حيوية مستقلة، وكتابه تحرك بدءاً من ذاتها، من اكتشافها بذاتها، ولا تحرك بموضوعها أو بأي عنصر خارجي عنها؛ إنها تتوالد من طاقاتها اللغوية الخاصة.

إن النقد ضد بارت هو على عكس ذلك؛ لأنه لا يستطيع إلا أن يكون "مكملاً للإبداع، أي مجرد وجه من وجوهه، يعايشه طوراً، ويجاوز طوراً آخر؛ ولكنه يظل دائراً في فلكه أبداً دون أن يفرض عليه وصاياه الأبوية فيزعم له: أنه جيد أو ردي، وأسوأ من ذلك؛ أنه صحيح أو

مزيف^(٩).

فالنقد ما هو إلا قراءة، والنقاد يقرأ النص كتوضيح للكتابة ومحاولة لمعرفة الطرائق التي كتب بها، والنصائعات اللغوية التي تمت داخل النص، والوحدات التي استخضمت في بنائه فحسلاً عن النصوص المتممة التي تجعل القارئ / الناقد بعيد كتابتها أثناء قراءته^(١٠) وهذه صياغة جديدة لمفهوم النقد، تصدر عن ناقد على درجة عالية من المعرفة، وهو يصدر عن فكر ذي مزاج انقلابي يسائل كل شيء ولا يسلم بسهولة لأي فهم مسبق للأشياء، أنه الفكر الذي شهد له أدوارد سعيد بالتجديد والإبداع والتظلم^(١١).

الهوامش:

(١) انظر : مفهوم النقد الأدبي عند بارت، دحليمية الشيخ، الموقف الأدبي، ٢٧٩ عشرين، ٢٠٠٢.

(٢) مقدمة الكتابة والاختلاف، جاك ديريدا، ترجمة جهاد كاظم، دار توبقال، ط١، ١٩٨٨ ص٢٤.

(٣) مجلة تال كال والحدائق الأدبية، حسين الواد، علامات، جدة، ع ٤٢، ص ٥٥.

(٤) البنيوية وما بعدها، تحرير جون ستروك، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، شباط ١٩٩٦ ص ٩٤.

(٥) النرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد بريدة، الشركة المغربية، ص ٥٦.

(٦) مدخل إلى التحليل البنيوي للنص، رولان بارت، ترجمة منذر عياشي، مركز الانماء ١٩٩٣، ص ٣٣.

(٧) R.Barthes, The Pleasure of the Text, trans. R. I ller, New York :H Wang, 1975. p.51

(٨) من فلسفة الوجود إلى البنيوية، ت. سخاروفا، ترجمة أحمد بركاوي، دار دمشق ط١، ١٩٨٤، ص ٦٦.

(٩) دراسة سيميائية لتقصيدة "اين ليلاي"، د. عبد الملك متراس، ديوان المطبوعات الجزائرية، ٩٢.

(١٠) JonathanCull- er.Structur l st Poet ces . thaca: Cornell Un vers ty

(١١) Press. 1975. p40 (Edward.w.Sa d..B g nn (11) ngs.NewYork:Bas cBooks. 1975. p375

أذن فان كوخ

أقل ما يمكن قوله رداً على الناقدة الفنية «جيل لويدز» بشأن القصة المعروفة عن أذن فان كوخ، هو أنه يشكل صدمة للذاكرة الإنسانية!!

جيل لويدز تكذب هذه القصة، وتتهم الفنان الفرنسي بول غوغان بأنه هو الذي ارتكب تلك الحماقة، وتجهد المؤرخة الفنية في توفير الدلائل، وتميز البراهين، وإعادة تمثيل الواقعة، من خلال التدقيق في أدق التفاصيل التي ميزت العلاقة بين الفنانين الكيبرين.

ربما يرى المؤرخون في فرضية لويدز كشفاً علمياً يستحق التقدير، من حيث هو تصحيح لواقعة عالمية، وتصويب لخطأ تاريخي جرى التعامل معه كحقيقة مطلقة.. أما نحن فلا نرى فيها سوى جريمة بكل معنى الكلمة!!

لقد شكلت هذه الواقعة رمزاً لحب إنساني خارق.. حب وصل إلى حد الجنون المتمثل في إهداء شخص ما أذنه إلى محبوبه.. وهي واقعة ما زالت تشكل حتى يومنا الحاضر مرجعية وملاذاً في حالات اليأس والإحباط وفقدان الأمل.

ربما لم تكثر محبوبه فان كوخ بأذنه المدماة، وربما خباثتها في علبة فضية، أو ألفت بها في حاوية القمامة - على حد تعبير شاعر سويدي - أما نحن فقد كنا على الدوام مستعدين لتحويل تلك الأذن إلى أيقونة في ذاكرتنا، وبخاصة في هذا الزمن الرديء الذي تقلصت فيه مساحة الحب إلى حد التلاشي!!

أكانت كذبة تاريخية؟

يا الله!! وهل قمنا بتقنية التاريخ البشري كله باستثناء فان كوخ وأذنه؟

وهل مستقبل البشرية مرهون بتصحيح هذه الواقعة دون سواها؟

وإذا كانت هنالك مساحة واسعة لمراجعة التاريخ وتصحيح الأخطاء، فلماذا لا يتم السماح لمراجعي التاريخ الآخرين بنشر ثمار جهودهم واكتشافاتهم، بدءاً من الأساطير التي تتحكم في حياتنا اليومية ومستقبل أمت وتاريخها، وليس انتهاء بالحروب والمجازر والمحارق وما شابه ذلك؟

لقد امتلأت الذاكرة الإنسانية بأكاذيب التاريخ ومغالطاته، وكان للكثير من هذه الأكاذيب تأثير مباشر على حاضر البشرية ومستقبلها، فلماذا فان كوخ؟

هل ثمة رغبة في سرقة هذه اللمسة الشاعرية من السجل البشري الملطخ بالدم والدماسم والجرائم؟

أم أن الأمر يتعلق بتجريد فان كوخ نفسه من هذا البعد البشري في شخصيته وحياته وفنه؟

وهل سيكون علينا منذ الآن أن نفتش عن علاقات فان كوخ ببعض القوميات أو التيارات السياسية، أو عن بعض الأفكار والمبادئ التي آمن بها مثلاً؟

هكذا جرى الأمر مع الموسيقي العظيم ريتشارد فاغنر الذي جرى اتهامه بمعاداة السامية، نظراً لما قيل عن أذكائه للروح القومية الألمانية التي توجت بوصول هتلر إلى السلطة.. وقد ذهب البعض إلى القول أن هتلر كان من أشد المعجبين به، إلى الحد الذي جعله يسوق اليهود إلى أفران الغاز على موسيقاه!!

وأيما كانت النواطف والمبررات، وحتى لو كانت فرضية جيل لويدز صحيحة تماماً، فإننا نرى أن البشرية مدعوة للحفاظ على أذن فان كوخ، ووقايتها من التفتن والتعطل، والإيقاع عليها حارة تقطر دماً بشرياً حقيقياً.

ليكن التاريخ البشري كله صافياً ونقياً باستثناء هذه الشائبة الجميلة.. اللعظة التي تذكرنا بإنسانيتنا، وبقدرةنا على المحبة والعطاء كبشر حقيقيين.. فالبشر هم وحدهم القادرون على إثبات فعل كفيلة فان كوخ.. البشر المحبون والضعفاء والسيطاء لا المساسة والجنرال والتمتار والتمتار والتمتار!!

صحيحوا أخطاء التاريخ كلها، واكتشفوا الأكاذيب التي ما زالت عالقة في ذاكرة البشرية، واتركوا لنا كذبة نافعة واحدة.. كذبة تحول الواقعة إلى قصيدة ترددها في أزمنة الظلم والقهر والمعاناة البشرية.. كذبة تزلزل القلب وتحثه على النبش الشعري غير الفوسيفولوجي المحض، أذن فان كوخ ليست ملكاً للمؤرخة جيل لويدز أو سواها من مؤرخي الفنون والأدب.

أذن فان كوخ إرث إنساني مشترك، ولا يحق لأحد أن يتصرف به وفق مشيئته، أو مشيئة رغبة مغلفة بالعلمية أو بالأيديولوجيا..

ألم تقف الدنيا كلها عند تمعير تمثال بوذا في أفغانستان باعتباره إرثاً إنسانياً وليس مجرد حجر أو صنم يجسد الوشقة؟ فلماذا أذن فان كوخ؟

ابراهيم الدرغوثي.. «رجل محترم جداً»... (١)

تمهيد

يمكن أن تتماثل «القصة» والرواية بنية ومضموناً حتى يعسر التمييز بينهما، في هذا الزمن الذي

أصبح فيه فن السرد يعتمد التجزئة والتشظي وكسر البنية التقليدية.



استنتاجات أخرى شتى.. هي في النهاية، ورغم مكابرة بعض الأصفياء، استنتاجات تعني جيلاً كاملاً من ظهر إنتاجهم مع كاتبتنا أو قبله، أو بعده بقليل، على افتراض أن للجيل ثلاثين سنة تقريباً للبروز واتخاذ صفات جامعة مانعة.

فالكثير من روايات إبراهيم الدرغوثي، وسواء، تستمد في صياغة بنيتها نصوصاً شتى... بمضنها طويل وبمضنها قصير، فائقة هبما ينهلها على التراكم والتعاطف السريدي

والتضمنين.

لهذا يسهل اليوم الحديث - مثل نقاد الشعر - عن كسر عمود القصة والرواية والخروج عليه ونشاند بنية جديدة، تكون قادرة على استيعاب الأغراض المستحدثة والإيحاء بها والتعبير عنها.

من اليسير ملاحظة هذا في روايات الدرغوثي، والدراوش يمدون إلى المتفحص واحدة منها، فهو يستعير أدوات الفصل / والتجزئة / والتضمين / ليجعل قارئه إزاء نصٍّ من نصوص، وشئنا من شظايا نصوص... يسهم القارئ في لم ما تفرق وتجميع ما تكسر منها.

ولا تشك في أن من يماشر نصوص الدرغوثي الروائية يسعى إلى الوقوف على قانون الكسر والتفريق هذا، فإذا ما نشأت لديه هذه المكلة رغب في تطبيقها على نصوص أخرى للكاتب نفسه، هي النصوص القصصية.

والحق أن نصوص الدرغوثي القصصية لن يتأملها ومجموعة درجل محترم جداً وأحدة منها، تبو في شكل روايات قد كسر فيها عمود السرد التقليدي فاضت شئنا من النصوص، والمشاهد الحوارية، والتصديرات، ومختلف وجوه التضمنين، يمكن زدها - في ذهن على الأقل - إلى أصولها... أو إلى الفترض أنه أصولها، أي إلى هيئة الرواية، أو ما يشبه الرواية.

قد يستد محترض إلى أن القصص القصيرة، كما للرواية، فتيات خاصة تولد لحظة الكتابة، فيبرز كل عمل في شكله، أو قل: «أن كل عمل يليبس مع شكله»، وفي هذا كلام متعكث كثير، بيد أن تأمل أعمال الدرغوثي - من قصة ورواية - يحمل على

قصص المجموعة

وحدات مجموعة درجل محترم جداً هي على التوالي: رجل محترم جداً / الكلب / ثلاث قصص قصيرة جداً / الحدة والصياد / الجريمة والعقاب / مدارها الموت / القبر / المومن / الجثة / التعميد في السجن / الوطء / اللواط.

تستهل المجموعة بقولة التفري الشهيرة: «كلما اصمتت الرقية.. ضافت العبارة وتقوم على تضمينات كثيرة شتى.. منها في القصة الأولى: شذرات للشيخ العارف أبي عبد الله محمد بن أبي بكر علي التفرازي، في كتابه الروض العاطر، وابن شداد، ورأس الغول وكتاب دلائل الخيرات، والمنفرجة، ومدائح الرسول، وديوان المقبي وبين القصصين، وكتب بالعبرية والأطالنية والمالطية والفرنسية، وتاريخ نابليون، ولويس الرابع عشر، والملكة الرقيقة، والأغاني الهايلة، ولينين، والأغاني الشعبية، والمينى الشعبي في المدينة العتيقة.. ثم صالحة، وصالحة هذه قلب الرحي فقي القصة الأولى، يعود إليها الكاتب إلى الزمن القديم، إلى حياة الطفل، والنحصيل والثورة.

.. عبر تداعيات متراكبة.. يدرك القارئ أن صالحة هذه هي «التي أجارت الراوي» وهو يهرب من الشرطه في ذلك الزمن القديم، وهو يؤمن بوجوب «إغلاق دور البقاء، وتشغيل العاملات فيها في المصانع والمعامل التي مستحذها الثورة».

وعبر إعمال بسيط للخيال.. في إمكان القارئ أيضاً أن يدرك أن المجموعة يمكن أن ترتبط بهذه القصة الأولى فتكون مجردة

صدي لها.. حتى أن تعبيراً بسيطاً لبعض أسماء الشخصيات يمكنه أن يؤدي إلى كتابة نص واحد موحد على شيء من التكامل والانسلاسة!

وفي خط دقيق يفصل بين ركوب البلاغة وركوب المعجب.. يضي الكاتب لاعتنا الخيانة التي تجعل الراوي يتماهي مع الكلب. ثم يمد في قصة «الحدة والصياد» إلى مسألة الظلم في فلسطين الذي ينص على الناس حياتهم في الواقع والتفريزين، في الغيبة والمان، في الجماعة والانفراد.

أما القصة الأخيرة الموسومة «بالجريمة والعقاب»، فغفوس في الصلة بين الضحية والجلا، ونثير مسألة الاغتصاب في السجن، في مختلف أبعادها المادية والمعنوية.

والحق أن قضايها «الرجل الكلب / والغف المجمع / والجلا والضحية» يمكن أن تكون توبيعات جانبية على الحكاية الأولى التي استهل بها

المجموعة وهي قصة «رجل محترم جداً».. قد يجتج البعض بأن في ما ذهبنا إليه هنا تمسحاً، أو تمحلاً لتخرجات مفتعلة لأن النصوص المدروسة قند ولدت هكذا.. حتى أنه ليمد من باب لي أب اعفاهنا أن نقصد بها مقاصد أخرى.

يبيد أن احتجاجنا على ذلك يلبث برء الروايات على القصص، ورد القصص، على الروايات.. أو قل إليها.. حينها نفع على ناموس البيئة عند الدروغوي.

فرواية «الندراوش يمدودون إلى المنفى» على سبيل الذكر، وبمجموع إيجاز التصديرات والتضمينات والتعاليق الذي يصف بها، ترتد إلى جملة من الجوانب في حياة الراوي وصاحبه درويش.

فهبط أننا قد غيّرنا اسم «درويش» ثم أزلنا بعض التجهيزات المتكررة من فصل إلى آخر.. هادفين إلى التسمية واضاعة السبيل..!

لن اجزم بشيء! لكني أقول إنه في الإمكان الحصول على قصص قصيرة قد يبلغ عددها ثلاثة عشر فصلاً.. وقد يكون أدنى من ذلك!

وجوه التقارب بين القصص: هذا أحصينا وجوه التقارب بين القصص التيناها كثيرة، بعضها يرجع إلى البيئة، وبعضها إلى الأغراض، أما أساليبها فواحدة.

وكأن قد أشرنا إلى أن أغلب قصص المجموعة يمكن - بشيء من التحرير - أن تعود، أو تتكلف، أو تلتصق مع الخطوط الكبرى في القصة الأولى.. حتى تكون نمواً طويلاً، أو قل حتى تكون رواية.

فقصة الكلب يمكن إيرادها مباشرة بعد هروب الراوي من شارع خلفي وقوله في الصفحة ٢٢: «ولكلاب البوليس تتبع وتبول على أرجل المارة» انتمست بين الصابرين وعدت إلى بيت الجامعة.

أما ثلاثة قصص قصيرة جداً فيمكن النزج بها تبعاً عبر مفاصل القصة الأولى.. دون كبير عناء:

- «رماد جهنم»: يمكن أن تكون العودة إلى حضن الأم هروباً من الآم الحاضر.

- وفي «لن تقرر الأجراس»: العالم المعادي هو ذاته.

- وفي «اعشاش الحمام البري»: عودة إلى الماضي، نظير العودة في القصة الأولى تماماً.

أسما بين «الصصيد والحداة» / و«الجريمة والعقاب» فوجوه لقيا العجيب شتى كثيرة:

«رايت داخل البطن خرفاناً أزعى، وروعة انحنون، وكلايباً تجري هنا وهناك، ورايت ثانياً تلقق دماء الفرائس».

وله أن يضيف ما يشاء، كأن يقول: ورايت حداة تطير. والحق أنه أضاف لدى نهاية القصة: «عندما رهمت عيني نحوها رايت عجباً.

كانت المرأة تتحول شيئاً فشيئاً إلى طائر، نبت لها جناحان، واكتسب جلدنا، صارت المرأة حداة، ارتقت على وجهي، أكلت عيني اليمنى، ثم اليسرى وطارت..» (ص ٦٥).. أما القصة الأخيرة «الجريمة والعقاب» فمفعمة عجيباً:

«... وأنا أتزوج «جور العين» في الصباح وأطلقهن ليلاً. ويا موزع البريد ماذا تريد؟

صاحبك سافر إلى: درب التبانة» (ص ٧١)

- «قال حين رأى العجوز تغادر القبر الذي نفخت التراب عن بابه منذ حين، إلى أين تذهب العجوز

قلت: ستمدود بصينية الشاي واللوز المحمر» (ص ٧٢).

- «سار أمامنا إلى أن وصل إلى مكان القبر.

قال: «أحفر هنا!»

وانشقت الأرض وزلزلت وزلزلها.

وقامت القيامة (ص ٨٥).

كيف يمكن أن تكون رواية؟

في الإمكان إذن، ومشاركة منا للدروغوي في إبداعه، أن نجعل من القصة الأولى «رجل محترم جداً» حكاية إطارية كبرى، وأن نزج ببقية القصص داخلها، مع تغيير لبعض أسماء الشخصيات، أو حتى مع الحفاظ عليها، فنكون أزاء بناء طريف.. لا يختلف كثيراً عن بناء أي نص من أعمال الدروغوي.

هالكلب مجرد تنوع على العلاقة بين الطالب القديم (والرجل المحترم جداً الآن) والمومن، والصصيد الذي لا يكون توبياً ثانياً على شخصية الطالب.. أما الحداة سارقة العين فمن اليسير أن تكون الصالحة القهرمان، أو إحدى الفتيات الفزيلات عندها.. ثم نتختم الرواية بإثارة مسألة الجريمة والعقاب، والمسجون والجلاد والوضعية.

نترك جيداً أن المجموعة قد ولدت، وعرفت بين الناس، على أنها مجموعة، إنما قد رغبتنا هنا أن نعلن سهولة تحويلها إلى رواية، أو قصة على غرار قصص «الف ليلة وليلة» الأخيرة جداً من حيث البيئة والأسلوب على إبراهيم الدروغوي.

خاصة: إن استراتيجيا السرد عند الدروغوي تقوم على غاية كبرى وأحدة إذن، غاية التفكير والفصل.. بلوغاً للعناصر المفردة في الموضوع والبيئة والأسلوب.

الرواية هي تفهيت للرواية، وتعميز لوحدها، بعضها من البعض الآخر، واستدراج للجوهر الأول، أو قل للأصل الذي يكونها، وهو مجرد عناصر أولى تتراكم وتتطابق وتتوازف لتكوين الرواية.

كذا تكون القصة القصيرة أيضاً.. غايةً ليكون القصة القصيرة، وإزاء لكتابتها وتجميعها، استراتيجيا الكتابة عنده تعضي على خط مغاير للسائد، مناضف للمعارف عليه، وتشدّد التفصيل في حين ينشد غيره التجميع، ويثبث عن العناصر المفردة في حين يصبو غيره إلى الصور المتكاملة.

التصديرات، والشواهد، والأمصوب، مفصلة، جميعها تسير إلى غاية واحدة.. تتوق إلى التهيؤ أزاء القارئ في شكل وحدات أولى، مهدية، على أهمية التتابع أو التراكب، فمثل إن أن الكتابة السردية عند الدروغوي، سواء كانت رواية أو قصة قصيرة، مجرد كتابية على أهمية أن تكون الرواية شذرات تتأهب إلى أن تكون رواية، والقصة نبذ تنهيا لتكون قصة!

وهل الكائن، وهل الوجود غير شذر مندر في زمن لا يقاء فيه للإنسان، ولا جدوى فيه للقيم. ولا يقاء فيه للأصل الواحد الثابت.

القصة كما الرواية، عند الدروغوي استحضار صريح لهذا التفتت الكياني المنيبي على الاندثار والتفزع.. واستراتيجيا الكتابة عنده هي استراتيجيا التعامل مع الهبائات في زمن الهبائات! أهلاً يكون إبراهيم الدروغوي، هذا على الاعتبار، رجلاً محترماً جداً!

(١) إبراهيم درغوي: رجل محترم جداً (قصص قصيرة) دار سحر - تونس ١٩٩٦. ألفت هذه المداخل بمناسبة انعقاد «الملتقى الوطني الأول للقصة القصيرة بمسالك» تونس تحت عنوان «تداخل الأجناس في القصة القصيرة التونسية» أيام ٢٤ و ٢٥ و ٢٦ كانون الثاني ٢٠٠٢.

التفصيلات الزيت

وأشعله

حتى... آخر "فعلن"

من حقي

أن آخذ في الحرب إلى أوروك

ومن حقي أن أملاً خديه وروداً

أو كتفيه هموماً

من حقي أن أبكي بين يديه

وأشتمه إن طار بعيداً

...إذا جاء.

يحدث

أن أصبح

في نزهة حزن

وأهش على الأصحاب؛

دعوني من دهشتكم

هذا نصي

من حقي أن أسكب فوق

يحدث

أن أسترسل في الشرح

عن الورد

والحرب

و شاي الخامسة مساءً

وخيول النصّ

العابر فوق الحزن طويلاً

والعمر الذاهب

في رصد الخيبة

من دون عزاء.

يحدث

أن أشرب

من نهر قصيدتها

تلك الأنثى

المنذورة للريح

الملاي خبيلاً

والمحمولة

كالصورة في جيب صحابي

المنتظرين قصائدهم

في أول هذا الموت

المنتشرين

على أرضة العالم

مثل دراويش

يطوفون براري الروح

صعاليك.... يسوسون جهاد

الشعر

يفلون غوايتها

الولاهة بالبرق النائم

في خدر شتاء لم يأت

وجنون الغيم



أن أحمله كالطفل على كتفي
إذا طلع الفجر
فنام الفاوون فرادى
وتماوت كل الشعراء.

يحدث
أن أهمس في أذن صديقي
أن الفيمة
فكت في الليل جديلتها
سمتتا صعلوكاً / صعلوكاً
أحصتنا ولداً / ولداً
كي تشكونا للرمع المتأخر
نرجوها
أن تفسل حزن قصائدنا
أن تهمني فوق مواجعنا
نمسكها

ونشدّ جديلتها
بالخيوط المشدود إلى جدران الطين
حتى تبكي
وتذوب إلى آخر قطرة شعرٍ
بثلث الدفتر

أو سألت فوق الآء " المخنوقة
أو نامت في عين النص
المكتحل بأحزان الفقراء.

يحدث
أن نبقي أحياء
وتدأوي الموت
المالك في أعيننا
ونهب السعف اليبسان كثيراً
نبحث في ذاكرة البلع المنهوبة
عن أيام كنا نحملها في الكف
ويحدث أن يتركنا الموت
إلى حين

فنمد إليه ألسنتنا
ونشاكسه
نتركه يلحقنا
نصرخ:

يا موت
يا موت
الحقنا إن تقدر
الحقنا... الحقنا
ليطير وراء لهاث الصبية
هذا المسكين الموت
وأبكي من شدة خوفي عليه
فالصبيبة زاغوا منه
والمسكين اليوم بلا زادٍ أو بيتٍ
يحدث أن نبقي أحياء.

يحدث
أن أكتب
أكتب

أكتب
فتسيل الكلمات على شفتي
وتلغوي

تحلم عني ببيارق وأضحة الرفع
ويحمر نشوان الموج
وزفّ يمامسات ينزلن حنيني لـ
كان.

وخيز أبيض
تحلم بصباح الخير يتأتى فيها
أولادي
يحدث أن أكتب عن موت لا يأتي
يحدث أن أقد نصف أصابعه
في العد
وأكسب حزنين
وأجهش
لا تحمل مولك دون صديق قرأ

الوردة

واحتامل لعمر مهموم الرؤيا
يا مهدوم البيت
ولا تتأبط ذاتك
في أول هذي الحرب المجنونة
حتى الشعر
النشوانة حتى الإيمان
المطوطة حتى اللاحتي
لا تحلمها
لا تهذ بخطوط يديها
تلك الحرب الناهدة المقبرتين
الصاعدة الموتى
تقلت من نبض قبيلتنا.... السعراء.

يحدث...
يحدث...
يحدث

أن أرسم تحت الآتي خطين صغيرين

أعلق شبه الجملة بالحال المهودة
وأردّ على وجه الليل
سؤالاً مبتلّ العينين
وفصلاً من عتب ذبلان
ويحدث أن أحرس نجمته
وأقمر خبز مراثيه

وأصرخ
: لا يكفيني حزن الدنيا
كل الدنيا
كي أشق ليل الغرياء.
◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆
يحدث
أن أمشي
وأفقهه من شدة حزني
وأقول هباء.

الى محمد آيت ميهوب الذي دلّني على الطريق لهذا
النص
كانت قطعاً أربعة تتقافز فوق السطح، وتلهو، أو
تسترخي،

وشتاءً ترقدُ قرب النار
أربعة كذا، نجلس أو نتمشى،
أو نتدافع حين تداهمنا الأمطار.
كانت قطعاً أربعة أحببناها:
سحّينا واحدة سوسو،
ثانية ميمي،
ودعونا الثالث فهداً،
ودعونا الرابع جبار.
كانت قطعاً سوداً، إلا سوسو،
جبهتها بيضاء وساقها،
كنا أربعة نتعلق قرب صمود نرقب أن تظهر تلك القطط
السود...

ونحزن حين يمرُّ الوقت ولا تأتي
صارت منا تلك القطط السود، وصرنا منها
صرنا عند الليل نهّين مصيدة،
نمسمك فئراناً نطلقها ساعة تأتي القطط السود،
ونرتلي للفئران تروم تفرّ، فتغذّلها الأقدار
الباحرة اصعدا رهيقي فأراً،
نمنا،
وحلمنا بقدر نسلم فيه الفأر لمحب ميمي أو جبار
.....

حين أفتت، رأيت الأمر مبهجاً،
ناداني،
قال: «اليوم تفاد هذا السّجن»،
بكيت.

حرام أن يُقضى بي في الشمس بعيداً عن جبار!!



لحظة صفاء

مصطفى نصر - مصر

ترك حامد قريته منذ أكثر من أربع سنوات، دفعت أمه إلى ذلك دفعا، قالت:

- عمك زاهر أصبح غنيا في الاسكندرية، وليس عنده اولاد، وعندما يراك سيقريك اليه وستكون - أنت - الك في الكل.

لكن عمه زاهر لم يعجب به، هو حقا رجب به اول الأمر ودعا الى بيته وعرض عليه ان يقيم في مسكنه، لكن العرض لم يكن متينا، فعمه معروف لدى اقاربه «ويلدعيه» بأنه لا يجب ان ينأى أحد في بيته.

وافترقا. عمل حامد امعالا كثيرة: كاتب في مكتب محامي، وبتاع في محل كبير ومشهور في الاسكندرية. لكنه لم يستقر في عمل ثابت ودائم. واحس بأنه قد اخطأ عندما ترك قريته. فقد جاء من أجل ان يعمل لدى عمه. وعمه لم يسأل عنه. لا يتقابل معه سوى في المناسبات: الاعياد، او حين يجتمع اهل القرية - المتواجدون في الاسكندرية - في الملمات او الافراح. وقتها يصنو عمه عليه ويشده اليه:

- كيف حالك، لماذا لا تأتي لزيارتي؟

ويتمتع حامد بكلمات غير مفهومة لم يفتقران.

في هذه المرة اجتمع الاقارب في «الصوان» الكبير. الشيخ محمود يسمع المقرئ ويحرك رأسه وكفيه مع الترتيل، يقترب المزون منه - رغم قراة القرآن - يشدون على يده، يحاول بعضهم تقبيل يده التي تمسك المسيحة، وهو يبدها مسرعا.

درس الشيخ محمود في الازهر حتى حصل على العالمية. يعيش الآن بين قريته وبين القاهرة والاسكندرية حيث له مشاغل في كل منها. يلجأ اليه اهل القرية - الذين تركوها وعاشوا بعيدا عنها - اذا قابله خارج القرية. يسألونه في امور الدين والدنيا، فهو حكيم في الاثنين. ويحكمون اليه في المشاكل التي تنشأ بينهم.

تابع حامد الشيخ محمود من بعيد. فكر في ان يسرع ليصافحه، لكنه فضل ان يبقى حتى ينتهي المقرئ من قراوته. بعدها أسرع اليه، قال الشيخ:

- كيف حالك يا حامد، وألديك كان رجل طيب.

- أريد ان اتحدث اليك في أمر هام.

- بشأن عمك زاهر، أليس كذلك؟

- أربع سنوات في الاسكندرية لم يقربني اليه. عماله كثيرين، كلهم اغراب.

- هل أنت فرح لأن عمك في هذه الحالة من الفنى؟

- لتعلم حامد واراد ان يقول أي شيء، فأسرع الشيخ مكملأ:

- أصدقني القول ولا تكذب.

لم يجبه حامد.

- هذه - يا ابني - المشكلة. مال عمك اقرب اليه منك، لأنه جمعه بكده وتبعه ولا يرضى ان يذهب الي احد يكره النعمة لصاحبه.

صمت حامد وأخفى رغبته كانه يمتنر عن عمل كرية آتاه ويضجل منه. ريت الشيخ على ظهوه قائلا:

- اجعل قلبك صافيا واتجه الى الله يصدق، وحينما تحس بان عمك أحق بماله من غيره، سيأتي المال اليك دون ان تسعى اليه.

تركه الشيخ في حيرة، صافحه وهو شارد. وصافح عمه زاهر وهو شارد أيضا، لا يدري ما الذي قاله عمه، هل دعاه الى البيت ككل مرة يقابله فيها، أم لا.

عاد حامد الى بيته، شفته متواضعة، يعيش فيها وحده منذ ان جاء الي الاسكندرية. احس برغبة في اليكأ. انه لم يسأل نفسه ذلك السؤال الذي باغته به الشيخ محمود. ماذا، أكره النعمة لعمه. ألا يريد ان يكون غنيا، أيجسده على ماله وغناه؟

كان هو وأمه يتحدثان عن ذلك - قبل ان يأتي الي الاسكندرية - يتحدثان عن الثروة التي نزلت على عمه دون رضى منه ومن أمه.

بكى حامد. فعمه في منزلة والده. فلماذا يحس نحوه بذلك الإحساس الغريب. انه يعرف حدود اله. لم يسرق. لم يأت بماله عن طريق غير شريف، كما انه ليس بخيال وان كان لا يجب لأحد ان ينأى في بيته، فهذا حقه. فلهذه زوجة وعاله الخاص الذي لا يريد ان يشاركه فيه أحد. ولا يستطيع ان يلومه أحد لذلك.

قام حامد وصلى العشاء. ظل فوق سجادة الصلاة لوقت متأخر دون صلاة. أحس بالخجل من نفسه. لا شك ان عمه كان محقا في عدم عرض العمل عليه. فقد كان يقرأ الحسد في عينيه. انه - الآن - لا يريد ان يعمل لديه. ولن يسعى الى ذلك. من الغد سيمود الى قريته. يبقى بجوار أمه.

فمن الممكن ان يلعب عمه ذلك الحسد في عينيه ثانية لو ظل موجودا في الاسكندرية بجواره.

نام فوق سريره حزينا. سيكتب رسالة الى أمه في الغد: «لا أريد شيئا من عمي، ولا من غيره، وأنا قانع بما قسمه الله لي من رزق».

لا يدري حامد متى نام. استيقظ على دقات عنيفة على الباب. فأسرع فحزأ ليفتحه:

- اللهم اجعله خيرا.

وجد عمه أمامه. فله آت ليلومه: كيف - يا ابن اخي - تكره النعمة لي؟^{١٩}

أما زلت نالما؟

- نعم.

- لم تصل الفجر؟

- كنت متعبا ليلة أمس.

- ارتد ملبسك مسرعا وتعال معي. أموالا في يد الأغراب وأنت ابن أخي - اقرب من لي - بعيد عني. لم تفكر يوما في الوقوف بجوار عمك.

ظ حامد انه يعلم، وان ما يحدث - الآن - نتيجة لتفكيره في ما حدث له بالأمر. لكن عمه صاف فيه:

- أسرع يا حامد واربد ملبسك، سنتناول الافطار في مطعم شركتي، فلا بد ان استلم عربة كبيرة محملة بالبضائع بعد ساعات قلائل.

- حاضري يا عمي.

وأسرع حامد بارتداء ملابس غير مصقلا لحدا.

«ألى علاء الدين رقيق:

أين أنت؟

أيها الطاعن في عبوق اللغة،

ومتاه الكلام؟

هل تذكر رنين مباحنا التي انصرفت؟

أم أن الريح المصرصر قد مرت؟

واستوت أقانيم الوجد العظيم..

هل عاد طير الهجرات البعيدة؟

محتضنا جثته،

والطمعات التي في الظنون انكدرت

أم ان الرغبات التي في الكمون انبجست؟

ومرت إلى رشاد الجنون..

أم انك صرت تهادن الوقت؟

تتخاشى النساء المليحات..

تسمي التي في الجوانح: فتح الكلام،

ونثار المرايا التي فتحتها ذئاب الجهات!!

أهصد أحلامنا التي شردها برابرة عصر الأيديولوجيا

الجديد»

«أيتها اللغة - الظبية الهاربة

لم تكوني سوى نجمة كاذبة»

أدونيس

أرى البحر متسعاً لدمي،

والرذاذ خيول لجين تجيء!

والأشعة مرايا من حبق الماء!

والبراري التي شئتني على عتبات الكلام؟

ارتقت إلى سندس سلم ذاهب في احتفال الخطى!

والنوارس البيضاء: صواعق من شمس الوقت

الذي تخدّد في ميم الكلام!

الذي هجّ من سطوة بلاغته،

واستحبّ المقام في براري الصّهد!

هل نرفع الصوت الفلاميّ إلى صوته المتفخّض؟

السموات إلى زرقها التي في تماهي..

اللغة إلى شاوها المداهم في مناحي الكمّد!

المرايا الشبيهات إلى نبرة في احتراب اللغات!!

أم أننا سنظل نحتطب الكلام المهجّن؟

وننشر صوتنا الباهت على أسوار لا وجود لها،

سوى في احتقان السواد الذي ارتقى إلى مرج البحر،

لما تناعت عن مدائحها المقبرة؟

هل أسمى الريح: بذخ السيدات النجيبات وهن يلجن دم
القرنفل..

ويجن منتصرات بالفنج والشهقات..

أم أرد البرزخ منشياً بنبيد الطلول؟

وممثلأ بشدو اللغة، سقسقات الحروف؟

آه! من مغير قائم في الشroud،

هدني..

واستطاب المكوث في شملحات القدود؟

كيف أرتب نرف الكلام؟

وكيف أوزع دفق الغرام؟

وأنا ضائع في بروج الهجوع؟

هل نرتدي صهوة الوقت الذي تدلى من مجامرنا؟

ونفني في متسع بحر،

مر إلى فسحة في الشتات تناعت

وسمت ما بيننا: نزوة الوقت لما يضيق الخيال،

نهجس بالقول،

والشروح التي ملت فواتحها،

نجي منهكين بنغر الكلام الذي في بطور السروج؟

إنني أرى البحر، لا بحر فيه،

هففات من هزج باهت

وبجمات لا تني تشهق في خواء المَمار،

من ينسج للمحبة جبتها التي لا تبيد؟

من يدلني - أيها الأحبة - على نسج الروح،

أقصد نساء النشيد؟

ويطهرني من خليشة الهدهد الذي تدرب على دندنات

المتاء؟

آه! من نثار دمة تناكبت بيننا،

ونمت على شعثها همهمات الطبول؟

كيف أرمم نسج الكلام الذي تحامته ظلول الروم،

وأريكته علوج التتار؟

وكيف أرد الصوت الهلالي الذي تاه في فلول النفس؟

وما بيننا - من مودة - خريتها ظنون التمسّن؟

واسكنتني فجاج المرايا،

طلول الغلس؟

اني أراكم زمراً منتشرين

وفراى منهمرين من متسع شامق؟

وصوتا وأهنا،

لا يقوى على نفخ ناي؟

فكيف أسدق قولي الكلام؟

وكيف أقول: غموضي الوضوح؟

وكيف اجنيكم تيه خطاي؟

وأنا منقل بماء القصائد التي هي متون التراث؟

اني أرى البحر متسعاً لقمي،

والموج سيدات من زيد النار..

فكيف يكون البهار؟

وكيف يكون سطوع النهار؟

وكيف يكون ما بيننا خفقة من نوار؟

والذي في جيلة الماء هرج ومرق؟

وسطوة وقت يمر سريعاً إلى حقه،

ونسمي الذي - يتاسل في الظنون - وحدة قول

ولحمة من شتان الخفوق

مرة أخرى:

أجند ميم الكلام؟

وأدعو جنود السلام..

لكنكم - وأحسنا - أراكم متعدين على دمي،

وعلى قولي: وضوحي الفموض؟

فكيف يجيء الشروق؟

وكيف يضع المبوق؟

وما بيننا سطوة واحتراب؟

وزمجات جمر عالي الوجيب؟

كيف أقول: ميم الكلام؟

وكيف أبدد هذا الظلام؟

وما بيننا سجدة وقت

يمر سريعاً إلى حطام الحطام؟

عليكم - مني - جزيل السلام:

شحوب دمي الهادر،

وانتماظ ميم الكلام؟

عناية ٢٠٠٣/٧/١٢



نستعمل كلنا عن سر انتشار أغنيات معينة لفترة من الزمن ثم انطفائها ونسيانها تماماً.. وعن سر بقاء بعض الأغنيات حتى بعد موت مطربيها وملحنها.

والفرق كبير جداً بين أن تسمع لتستمتع، أو لتضيف إلى ذوقك، وبين أن تسمع لتردد ما تعرف. ومشكلة الحواس هو استبعادها للتعود. العين تتعود على رؤية معينة فلا تعود تعرف كيف «تري» اللوحة الجديدة أو المنظر الجميل، والأذن تتعود أصواتاً معينة وألحاناً محددة، فلا تعود تسمع الموسيقى التي لم تتعودها.

ولهذا فإن كثيرين يتظاهرون أنهم يسمعون الموسيقى، والحقيقة هي أنهم لا يسمعون، بل تساعدهم الموسيقى على الشروع في أمور بعيدة عنها، وليس مستطعاً منها. إنهم يستغلون الصمت الذي يتطلبه الاستماع لكي يفكروا في البنت التي تجلس أمامهم، أو السهرة التي سيقضونها بعد «التخلص» من ورطة السماع هذه، أو في الخطوة التالية في الصنفرة التي دبروها قبل المجيء إلى هذه السهرة.

والسماع في المطاعم لا يعني نجاح الأغنية، بل يعني الجهل بها، والتعامل مع الأغنية في هذه الحالة، إذا استمع إليها الشخص (وهو مجبر على الاستماع لأنه في وضع لا يسمح له بالحدس مع جلسائه، ولا حتى بالشرود) هو تعامل مفروض عليه. تعامل مع إيقاعها الخارجي الراقص. إنه التعامل مع الضجيج. ويزداد هذا التعامل انهماكاً كلما كان المستمع فتياً أكثر، أو فارغاً أكثر.

وقد سبق لي أن كتبت في مكان آخر أن الناس حين يجتمعون في مطعم يتضمن برنامجهم أغنيات فإن هؤلاء لا يجتمعون لكي يتحدثوا في ما بينهم.. فالأصوات الصاخبة تمنع قيام حوار أو سماع كل منهم للآخر.

إنهم لا يأتون لكي يحكوا. بل يمكن التشجيع والقول إنه ليس بينهم ما يحكونه. وإذا كان لديهم ما يحكونه في ما بينهم فإنهم يكونون قد حكوه قبل مجيئهم إلى هذا المكان، سواء كان ما بينهم صنفرة، أو سهرة قمار، أو نزهة مقترحة «دون زوجات».

كما أنهم لا يجتمعون لكي يسمعو حتى الغناء الصاخب الذي يحيط بهم ويصمّ أذانهم. إنهم يسهرون لكي يتباهوا أنهم سهروا وسمعوا فلاناً وفلاناً. وربما أنهم أخذوا معها صوراً «للذكرى» وهي فعلياً للنهاية الفارغة.

هذه سمات طبقة جديدة تمبئ العالم من حولنا، طبقة التجار والمهريين وقابضي العملات، والأثرياء الجدد الذين يمتلكون ثروات بلدانهم، أو يقبضون من الخارج، ومروجي المخدرات وموردي الأغذية الفاسدة، وهؤلاء لا يقرأون حتى الصحف إلا بحثاً من الإعلانات، أو عن أخبار «الفنانين» الذين يحيونهم.

ومرة أخرى نقول إنها طبقة دون ذوق ودون ثقافة، ودون هموم أكبر مما هي جيورها ومظهريتها الفارغة المتباهية. وهذا «الفن» الهابط يستعمل تلبية لرغبات هذه الطبقة، لأنه وجد من أجلها.

ورمع أن التعامل مع الموسيقى إجمالاً يعتمد على السماع، إلا أن الذوق الشعبي السائد في الموسيقى يريد أن يسمع ما يعرف مسبقاً، أو يريد أن يتمكن من التقاط اللحن بسرعة لكي يردد.

فالشغافة السمعية وحدها لا تريد التأمل أو الاكتشاف، بل هي تميل إلى التردد. ترديد دون تفكير، ترديد ببناوي يلبس قناع الاستمتاع.

المعيار الوحيد في هذه الحالة هو قدرتك على الاستماع إلى ما لا تعرف لكي تستكشفه وتتعرف إلى ما فيه من إبداع أو تجديد أو تكرار ممل.



من الاكتشافات التي وقعت عليها أثناء ترجمتي للإلياذة واستطلاع مراجعها، أن السيف لم يكن يستخدم للطعن، إذ لم تكن له ذؤابة، بل كان يضرب به اللقطع.

وكذلك لم ترد كلمة فارس في الإلياذة لأن الخيول كانت حديثة العهد عند اليونانيين، ولم تكن تستخدم للركوب ولا للقتال، بل كانت تستخدم لجر عربات المحاريرين، وكان هناك جواد أو أكثر لجر العربة.

وكانت العربات صغيرة تتسع للمقاتل وسائس الحصان (المراقق أو سائق العربة) والعربة واطئة من الخلف بحيث يستطيع المقاتل النزول عنها بسهولة ثم العودة إليها، وإذا قتل الفارس أو جرح يستطيع تابعه أن ينقله بسهولة إلى العربة.

انطلاق الفكر وموقع المفكر في المجتمع

د. تيسير الناشف



تتطلب الكتابة الإبداعية قدراً كبيراً من التركيز الفكري واللغوي ومن التنظيم الفكري واللغوي أكبر من التركيز والتنظيم الفكريين واللغويين اللذين يتطلبهما الكلام. في معظم الأحيان الكاتب يحمل نفسه محمل الجهد الأكبر عند الكتابة، والمرء يعفي نفسه عند الكلام من بعض الأحكام المتعلقة بالمعرض والتنظيم والتركيز في مجال الأسلوب واللغة والفكر. واستعمال الكلام لتكرار ما كتب مساساً بمعنى وثقته ما كتب، لأن كلام الكاتب لا يبلغ المستوى الفكري واللغوي والعاطفي والفني والأسلوبي الذي بلغه في الكتابة، وذلك لأن الإنسان ليس لديه الاستعداد النفسي لأن يكرر، كلاماً أو كتابة، ما كتبه لأن الكتابة تتطلب بذل جهد فكري وعاطفي كبير. الكتابة عملية فكرية عاطفية. أنها تجربة فكرية نفسية عاطفية، تحشد فيها الطاقات النفسية والفكرية والعاطفية. أنها انبثاق فكري عاطفي، وهي عملية عطاء دافق، إشباع فكري شديد التركيز وشديد الحدة. وهي تجذيف فكري عاطفي في الأعماق أو تهويم فكري عاطفي في العوالم القريبة والبعيدة، المألوفة والغريبة الساحرة. أنها اختراق لحدود، واكتشاف لأفاق اللامحدود.

وفي هذه النشاطات كلها يصاحب الكتابة الفلكل والفكر واليقين وعدم اليقين في الوقت نفسه. ولا يستطيع الكاتب أن يحشد من التركيز والتنظيم اللغويين والأسلوبيين والفكريين في الكلام ما كان قد حشده في الكتابة. وذلك لأن الكتابة الإبداعية تجربة أو معاناة. ولا يمكن أن تتكرر التجربة أو المعاناة ذاتها. كل تجربة إبداعية تجربة وحيدة لا يمكن أن تتكرر. وإذا بذلت محاولة لاسترجاعها فلن يكون مصير تلك المحاولة إلا الفشل ولن تعد تلك المحاولة كونها تقليداً. في الكتابة الإبداعية يمكن نبض الحياة والسحر والجمال والفرح وكل من هذه الصفات تفلج وحيد.

ولأن الكتابة الإبداعية تجربة أو معاناة فكرية نفسية عاطفية فإن الكاتب يودع فيها مكونات صدره وأسرار كيانه الغالية عليه. وحتى يبين الكاتب المبدع فكره وعاملته الجياشين يجب أن يمانى تلك التجربة الخلاقة. ويتدفق ذلك الفيض الإبداعي باجتماع ظروف منها التهيئة النفسية والوجدانية والفكرية والعاطفية للكاتب. ومن تلك الظروف أيضاً أن يشعر الكاتب المبدع بوجود تعامل بينه وبين جمهور قرائه. ويتجلى دور القراء في هذا التفاعل في تذوق عطائه الفكري والأدبي.

وحتى عندما تتاح للكاتب المفكر المبدع الفرصة لأن يتكلم أو لأن يكتب عن نفسه وفكره وعندما يتكلم ويكتب في الواقع عن نفسه وفكره يكون لديه شعور بأن ثمة شيئاً في نفسه لم يقله ولم يفصح عنه كتابة، ويأن لديه تردد في قول أو كتابة شيء، ويأن ثمة فكرة أو عاطفة يشعر بأن الناس قد لا يقبلونها أو قد يستهجنونها.

ولذلك فإن بيانات الكاتب المفكر المبدع ليست كاملة دائماً، ولديه شعور بأن روايته الحيائية التي أراد أن يرويها أو شرع في روايتها لم ينته من روايتها بعد.

الكاتب المفكر المبدع يروي روايته على الناس وهو يخاف من أن يفقدوه هويته وفرديته بإبداء إعجابهم به. أنه يعمل لهم عطاء ولكنه يخاف من أن تلمس دمايل المجتمع الجبيشة ذلك العطاء. في المجتمع البشري الذي لا يخلو من المرضى والجانحين والمفترسين كيف يمكن لن لا يريد أن يكون مفترساً أن يدخله. وفي المجتمع البشري الذي فيه تنتشر الآراء المسبقة ويميش الذين ينهش قلوبهم الطمع والشره كيف يمكن لن اتخذ السلام والموضوعية والنزاهة مثلاً أعلى أن يدخل فيه. لذلك يطلق ذلك الإنسان الغريب في تشييد صرح عالمه الأيمن ويلوذ به.

وثمة صورة موضوعية عن الشخص - لكن كاتباً أو مثقفاً أو أدبياً أو نافذاً أو شخصاً يجمع هذه الصفات أو قسمها منها - أي صورته كما هو، وصورة ذاتية لدى الناس عنه، والمقصود بالصورة الذاتية الصورة غير الموضوعية، أو الصورة التي تكونها ذوات الناس. وهذه الحالة، حالة وجود صورتين مختلفتين عن الإنسان، تقوم في كل المجتمعات البشرية. وغموض الكاتب في طرح أفكاره وغرابته أفكاره واختلافها عن الجو الفكري والمعيدي والنفسي السائد في المجتمع وانخفاض المستوى الفكري أو النقدي لدى قراء أو مستمعين أو عدم معرفتهم يمكن أن تكون هي كلها أو قسم منها من العوامل في نشوء هذه الصورة الذاتية لدى الناس عن الإنسان.

ويختلف الناس بعضهم عن بعض في مدى غموض كتابات الكاتب عليهم، أو في مدى بدو أفكاره غريبة عنهم أو مألوفة لديهم، أو في مدى افتقارهم على أفكار جديدة، أو في مدى ارتفاع المستوى الفكري لديهم. ولهذه العوامل وغيرها بالتالي أثرها في تحديد مدى اختلاف الصورة الذاتية عن الصورة الموضوعية. ووجود صورة ذاتية لدى الناس عن الكاتب المفكر من شأنه أن يثقل من أثر المفكر في إشاعة أفكاره، لأن الصورة الذاتية تسهم في تشكيل الموقف الذي يتخذه الناس حيال المفكر. وبما أن هذا الموقف أقل ميلاً باتجاه التأييد وأكثر ميلاً باتجاه التعفُّط عن فكره فإن استعداد الناس لقبول أفكاره أو حتى قراءتها يكون أقل، واختلاف الصورة الموضوعية والصورة الذاتية لدى الناس قد تكون الصورة الذاتية عن كاتب أو مفكر أو أدب أو فيلسوف صورة الأثم بينما هو الأكثر ارتداً عن آتيان الفكر، أو صورة الشكاك بينما هو الأكثر إيماناً، أو صورة المتعجرف بينما هو الأكثر تواضعاً، أو صورة البخيل بينما هو الأشد جوداً.

والكاتب المفكر في المتوسط يأتون بأفكار أكثر جدة، ولذلك فهي أكثر غرابة وغموضاً وأقل انساقاً مع الجو الفكري النفسي السائد. ولذلك فإن الصور الذاتية عنهم ليست صوراً تجعل الناس مقبلين على أفكارهم.

وتختلف المجتمعات البشرية بعضها عن بعض في طبيعة الحكم السياسي الذي يمارس عليها. من شأن ديمقراطية الحياة الاجتماعية أن تسهم في جعل أفكار الكاتب المفكر - حتى لو كانت أكثر جدة وغرابة واختلافاً - أكثر ذيوماً لأن الاختلاف والتعددية الفكرية من القواعد التي يقوم عليها ذلك النظام.

قراءة في (أن ترى الآن)

ماذا يعني أن نبدئ الروي بالنسيان ؟

إن ذلك، بحسب اجتهادي، يفتح «الأحداث» بكلّياتها على فضاء لا يجوز إطلاقاً الركون إلى وثوقيته: لا يُمكن الارتكاز إلى ما نسميه «حقائق» نستطيع البناء عليها، أو الاستنتاج بوحى من «صلابة» وقوعها الواقعي - بمعنى المحسوس المبرهن عليه.

فخلاف المعادي واليومي والمتكرر، والذي يُشكّل الإطار الأيقوني للمكان والزمان وللشخصيات المألوفة لهما: ليس ثمة حقائق نثق بها - خاصة تلك القابلة للنسيان، أو الخاضعة للنسيان المقصود تارةً، وللتناسي نصف الواعي تارةً أخرى.

في حالة كهذه، ماذا يتبقى لنا حتى نراه ؟

أعتقد أن رواية «أن ترى الآن» ♦ لمنصرف القفاش قد تكوّنت في الأساس في منطقة الشك والريبة والحيرة؛ هذه المنطقة المنظور إليها على أنّها (منطقة الإمتياز) للكتابات السردية الجديدة غير المحصورة في جيل بعينه، وغير الواقعة مما هو مطروح علينا بدافع المصادفة عليه والإيمان به. فهذا كانت المراثيات والمسموعات الممّمة موضع تساؤل تشككي، حين «تفاعلت» معها وتأثرت بها هما الحالة الوحيدة المصادق عليها - غير أنّ نتائجها وإفرازاتها ليست بالضرورة صادقة إلا بالقدر الذي يُمكن للوعي لدى «صاحب الحالة» أن يتحقق منها متفصّلاً ما حوله من جهة، وبما يُمكن أن يجترحه من «حقائق بديلة» بالتالي، من جهة أخرى.

كان منصرف القفاش في روايته «أن ترى الآن» إنّما يروي الاضطراب الضارب في الحياة المعاصرة لجيل عربيّ فقد ثوابت الماضي القريب، مصوّراً له، كواقع خارجي، بحسب الكتابة الجديدة وما تتّصف به من اضطراب في بدورها - غير أنّ الفارق الجوهرى بين الاضطرابين يكمن في أنّ «الاضطراب» الفني في الكتابة هو اضطراب مدروس خرج من بيت الطاعة لسلاسة الكذبة «المفبركة»، ليطرح أسئلته ولو على نحو مضمّر،

أن ترى الآن

منتصر القفاش

رواية

الطبعة الأولى: ٢٠٠٨
الطبعة الثانية: ٢٠١٠

ولا يزعم الراوي فيه / الكاتب له صفة «المعلم بكل شيء» - بينما يدّعي القارئون على تسيير حياتنا المعاصرة هذا «المعلم الكلي»، ويفرطون عقد المجتمعات بكافة بُناها، مبشرين لها بحيث يصعب إعادة تجميعها وفق نسق أو أنساق مفهومة.

أن ننسى يعني، لاحقاً، أن نستعيد تاريخنا الشخصي بحسب قوّة الذاكرة وحيويتها. وكذلك (وهذا الخطير والمثير في الأمر): أن نعيد بناء ما مضى بحسب مشيئتنا المقموعة أصلاً: فما لم يكن بمقدورنا فعله داخل ذلك (التاريخ)، نستطيع اختلاقه وموضّعه (خارج) ذلك التاريخ كموافق له وكاستعاضة عنه وركيزة توازن؛ وهكذا يتحوّل الأمر برمته إلى «كذبة صادقة» تتحايل بها على «حقيقة زائفة»: كذبة كُنّا صادقين في اختلاقها، وكانت غايتها إقامة الصواب مقابل الانهيارات والخراب والعناء: مقابل حقائق تقلب الموازين، وترهن مستقبلنا لاحتمالات المجهول، وتعمل على تشويها وتدمير علاقاتنا بأنفسنا أولاً... ومن ثمّ ببعضنا.

وأن نتوازن يعني، بما يتضمّن من معان، ضرورة أن ندفن كذبتنا، كأنها لم تكن كذلك، بل هي معنى من معطيات ما هو خارج ذواتنا؛ وبذلك يُمكننا مواصلة

سيرة يومنا : يمكننا مواصلة التصديّ لبلادة هذا اليوم
أو ، بحسب ميلان كونديرا ، لحقته غير المحتملة.

ومع ذلك ، نحن أبرياء.

أجل . أبرياء بامتياز الكذبة الصادقة!

ومع ما يوحي ظاهر هذا الكلام بتناقض صارخ ، إلّا
أنّ قوانين الباطن منّا وفيّنا هي قوانين ليست خاضعة للـ
«المنطق الشكلي» كما تعلّمناه . وإلّا لماذا نكتب الرواية؟



قيل مما قيل في الأمثال الشعبية :

«الكذب ملح الرجال»!

ونقول نحن : أوليست مجموعة «الأكاذيب» التي
تتسرد بها الرواية ، هي الملح الذي تتأسس عليه
ميراثها، فلا تقسّد ؟ فما بالنا ، والحالة هذه ، إذا كانت
الرواية هي نحن ، عبر سعيها لأن نكتب فيها برؤى
مضمرة؟



من عمل على تشويه الصور الفوتوغرافية لسميرة
ووضعها بين الأيدي الفريسة ؟ أهو زوجها إبراهيم ،
الراوي والشخصية الرئيسية في الرواية ، أم ثمة من
علينا اكتشافه والإشارة إليه من بين مجموعة
الشخصيات؟

ولأنّ «أن ترى الآن» ليست رواية بوليمسية تطرح لغزاً
ينكشف في نهايتها ؛ فإنّها ، بالتالي ، السؤال المتروك
لشئى القراءات والمفتوح ، بالتالي أيضاً ، لشئى الإجابات.
وبذلك ، فإنّنا حيال شبكة من الاحتمالات.

من جهتي يطبق لي أن أرى أنّ إبراهيم هو من شوّه
صور زوجته ، وأنّه ، بنصف وعي (وعى لثيم!) قد عمد
إلى تركها تتسرب إلى أيدي غريبة ، ولأّ : لماذا الرواية
أصلاً ؟ فتتمة متعة خاصة ، ملتبسة ، تجتاحها لهذه
الحالة تتجلى في (لامبالاة الباردة) رُغم هجر سميرة له
- إلّا في نادر التفاصيل ، وما محاولات إقناعها بالعودة
إلى البيت بواسطة الخال سوى تكملة للـ «الكذبة» ببعديها
: الروائي الحدكي ، ويطمسها داخله هو كلّما يعمل على
استكمال تأثيث الطمأنينة المفقودة خارجه . أما السبب
في فعل التشويه ، فربّما يكون قابلاً في إيهام رسوم

المضاجعة الفرعونية لرجل وامرأة بينما الصنار يتفرّجون
= (يرون) ويستزيدون متشجّعين ! تلك الصور المرسومة ،
التي كانت محظورة ، في الكتاب المهدى لإبراهيم من
صديقه المتقلّب هو أيضاً ، في وضعه العاجز عن إتمام
خطوة الزواج . لم لا ؟ إذ ليس من تفصيل روائي يُلقى
هكذا ، من قبل الكاتب ، دون أن يحمله معنى أو إيهام أو
إرباكاً ، ليكون «الاضطراب» كاملاً.

فهل كان إبراهيم تواقاً إلى أن يرى (يفتح البلاء)
زوجته في الصورة بعد تشويهه لها كما هي ماثلة في
داخله؛ أم أنّ يرى (يضم البلاء) خارج الصور الشوهاء
لزوجته - كما لو أنّه يري من حالة الخراب العامة
المحيطة بالجميع = خارجها ، رُغم كونه من ضحاياها .
.. لكنّه يكذب .

يكذب بخصوص عقد العمل الجديد في شرم الشيخ ،
مثملاً يكذب عن علاقته بسمراء نقيض زوجته وغير
المتاحة إلّا كمنصّت يصال ويستمع ويسخر من المواضعات
. ويكذب كذنبه الكبير لحظة تكبيره المبالغ به لصورة
زوجته وتأطيرها وتعليقها في مدخل الشقة : بهجم
نافذة . والتنافذة ، كما نعرفُ جميعاً ، تُشكّل مجالاً
مفتوحاً للإطلال على الخارج - فهل بدأ إبراهيم يسعى
للتعامل بواقعية مع هذا الخارج من خلال زوجته كغائبة
دائمة عن البيت ، بحيث تستقيم عندها حياته ، ويبدأ
من جديد؟ فالصورة ، هي أحد معانيها ، تُشكّل بديلاً أو
تعويضاً عن صاحبها / صاحبتها : هي ضربٌ من ضروب
استبدال الأصل .



ليس ثمة اكتفاء داخل الرواية ، وبذلك ليس ثمة كفاية
في قراءة واحدة ، وربّما أغامرُ بجتهداً : ليس ثمة
اكْتفاء لدى منتصر القفاش . فلو اتبعت له إمكانية إعادة
تركيبها وترتيبها ، أي إعادة تخليق الكذبة من جديد في
طبعة جديدة ، لما تردّد كثيراً . لكنّها باتت (محسوبة)
عليه الآن ، حتى وإنّ أعاد طبعها ونشرها . لكنّه ،
بالتأكيد ، سيفعل ذلك في كتابةٍ أخرى لروايةٍ أخرى.

هوامش

◆ «أن ترى الآن» ، منتصر القفاش ، دار شرقيات ،
القاهرة ٢٠٠٢

حين تفكر الرواية العربية الجديدة في قضايا الكتابة الروائية

د. عبد المالك أشهبون - المغرب ("حريق الأخيلة" لإدوار الخراط نموذجاً)



الخراط

فهل يمكن للرواية أن تزاوُل، بموازاة اشتغالها النصي، تفكيراً في «الروائي» (Leromanesque) أي نقداً وربما تنظيراً لمكونات العالم الروائي (٢) إذ يسبق أن طرح سؤال الكتابة من داخل النص الروائي التقليدي الذي حسم الأمر، حين اعتبر أن النص الروائي ذا موضوع واحد (هو: الحكيم)، ولم يطرح سؤال الكتابة نفسه على ذاته لتحقيق النص المنسجم الذي يسمي إلى تقويض الخطاب الأحادي، الواضح الحدود والممارس بين الكتابة والقراءة، بين النظرية الروائية والكتابة الرواية نفسها... من هنا مشروعية

لا هو بالتقليدي ولا حتى مصاغ بطريقة التجارب الروائية الجديدة التي قد يفرق أصحابها في تجريبية نمطية تقتصر إلى مفعول جمالي يستند، ما دامت هي الأخرى باتت تقليدية، حين أصبح هاجسها الأوحده هو كسر التسلسل السردى أو السمي وراء التعقيدات في توظيف الزمن والتداخل الملغز للأحداث.

إن بحث الخراط عن الجودة والفرادة يطول محتوى كتابته وشكل إبداعه أو هما معاً، فليس العمل المفتوح كاستراتيجية من استراتيجيات التجريب يريد الكاتب بلوغه لذاته، وإنما كتوسط بين قديم روائي بلغ حده الأقصى من التمام وبين جديد روائي منظر يتشكل وفق أنساق متحركة دينامية، متفاعلة مع المحيط الفني والثقافي العام.

وخلال هذه الصيرورة وتحقق الرواية بحثها الدائم والتواصل عمياً يحقق «نوعيتها» كخطاب أدبي دائم الانفتاح والتحول في مواجهة التحولات التي

طرح هذا السؤال المفصلي في سهريرة كتابات الخراط الروائية.

هذا ما سنعنى إلى مقارنته من خلال مستجدات أسئلة الرواية العربية الجديدة بصفة عامة، ورواية «حريق الأخيلة» (٤) لإدوار الخراط بصفة خاصة، وذلك باعتبارها نموذجاً للمصاطبة، ومتألاً للانطلاق بما يوفره من إمكانيات ثرة وتخصيب في هذا المضمار. ما دامت هذه الرواية تسعى إلى تضمين مواقفها الخاصة من قضايا الكتابة والقراءة، بحثاً عن أفاق جديدة تستطيع أن تستوعب، وبطرائق متقدمة تلك التحولات المهمة التي تعيشها الثقافة العربية، وأسئلة الرواية العربية الجديدة تحديداً، يكتب الخراط وفق استراتيجية أدبية تشكل منمك أعماله الإبداعية ككل، هذه الاستراتيجية تسعى إلى تحقيق نموذج النص المتعدد والمتفتح، حيث تشكل الرواية جميع الأنواع الأدبية وغير الأدبية بعيداً عن النمطية الجاهزة والتقاليد المتكسبة. فنحن، إذن، إزاء عمل

في البداية...

تنهض النصوص السردية لإدوار الخراط على مهمات كبرى، تشكل الخيط الناظم في مجموع أعماله الروائية، وهذه المهمات تشكل علامة هارفة ومميزة، تقصص عن جرأة أدبية لا تنني عن مهاجمة المستحيل في قضايا الكتابة عامة، كما تطف عن جساسة حكاية في اتجاه البحث الحثيث عن جغرافيات سرية غير مستكشفة في تضاريس الكتابة. وعنده في ذلك هو اعتماده الدؤوب على وسائل تمبيرية أسلوبية طليعية، يتم فيها توليف كل هذا وذلك بنفس شاعري أخاذ، مع نعت دقيق للغة كانت ولا تزال في أوج طزاجتها. حيث التعمد القوي يشكل استغراقاً عميقاً في لا وعي الشخصيات، وحرقاً في جينولوجيا الشجرة الفرعاء للغة والثقافة الإنسانية. ذلك أننا وإجدين، لا معالة، في كل متونه السردية كلا من: الإستيهامي والواقعي، الزمني واللازمي، المكاني واللامكاني Part Nul (أي: المكان الذي لا مكان له، الحضور الفاني، الواقع المتخيل)، الروائي والميتاروائي. فإذا كان العديد من النقاد قد كتبوا في مقاربة أعمال الخراط - في قضايا التخييل الروائي والفضاء واللفة الشعرية... إلخ، فإن ما لم يلتفت إليه هؤلاء هو كيفية اشتغال الميتاروائي في كتاباته؟ أو بمعنى آخر: كيف تفكر الرواية في أليات انكابتها وفي طرق إننتاجها؟

أما المقصود بـ: «الميتاروائي» Metafiction، فإنه - كما تحده لنا «بارتيسيا ووي» (١) - الحد الأدنى المشترك بين هؤلاء الروائيين يكمن في كون الكاتب «في الوقت الذي يبيع علماً متخفلاً، يقدم إفادات وتصريحات حول إبداع ذلك العالم المتخيل ذلك أن المسارين في تازهما ضمن الإبداع الروائي «يكسيران التمييز القائم بين «الإبداع» و«النقد» (٢).

يزخر بها العالم المعاصر»(٥).

من هذا المنطلق الأساسي، يحق لنا أن ولوج أفضلية: "حريق الأخيلة" الروائية حتى لا نتوهم البحث عن الرواية الخالصة، والمحمية من كل اختراقات الأنواع الأدبية أو غيرها من الفنون التعبيرية الأخرى. ففي هذه الرواية تشتمل كل أنواع فنون القول، كالرسالة والذاكرة واليومية والقول التاريخي والسياسي والوثائقي، إضافة إلى حكاية الحكاية وتجليات القول الشعري وهذا النوع من «الفوضى المنظمة» في تركيب القول الروائي وتضيقه، ينسجم مع تصور إبداعه للخرائط، وتلغسفة شاملة للوجود كما الكتابة، لا يني يفصح عنها في ثابا عمله الأدبي هذا لخلق حوارية محتملة مع قارئ محتمل. فهو لا يستريح لنمط كتابي معدد، ولا لقوالب شكلية مسبقة. هذه «الفوضى المنظمة» تخلق في المحصلة الأخيرة نظاماً داخلياً هو ما يوفر للبناء الروائي تماسكه وهارمونيته وتوصه، ويمكن القارئ الحصيف من وحدة الخيوط الباطنية العميقة التي لا تلمسها القراءة السطحية، ومن ثم فالرواية تشييد بحيكمتها الخاصة، وتشويقها المتميز على ضوء هذه الرؤية الإبداعية العميقة.

١. الكتابة الروائية من منظور ميطاروائي

من أجل الإسهام في بناء التفاسير الخلاق، وحرصاً على تجسيد دماء الرواية العربية، وفتح كوات جمالية في بنائها، وبواسطة آليات الكتابة وعصر النوعية والتي تجعلنا بالفعل نتحدث، بارتياح كبير، عن خصوصية الكتابة الروائية لدى إدوار الخراط من خلال تحقيقاته النصية النوعية.

فحتى في بدايات كتاباته الأولى كان الروائي يضيّق ذرعاً بما هو نمطي، ويتبرم من القوالب الجاهزة للقول الروائي، وهو ما يروم أن يسريه إلينا على سبيل التذكير والإخبار: «وآحب أن أنهي اليك بعض أنباء.. قد تمسكت. لمست أدري ماذا حدث لي.. حتى أصبحت أكتب الآن قصصاً صغيرة.. وقطعا

شعرية منشورة.. على نعمط عجيب لم أعده في نفسي (...) لا أستطيع سوى الكتابة مرة واحدة فقط.. وأحرص بضيق شديد.. بومل قاتل.. حينما أحاول أن أنسخ منها صورة ثانية»(٦). فالكتابة من منظوره بحث في الأكوان النفسية، وتقيب عما هو مجهول، واستشمار نمطاً دائماً، واستشراق لما وراء الحجب التي تعوق الرؤيا أو قد تضيقها.. فهو، بالتالي، يحس بالشوق الدائم إلى ما وراء الفكر فيه.. وما ينفك يحفر لا في كل الأفضلية الثائية في ذاكرة الإنسان، باحثاً عن فكرة شاردة، وإحساس طريف، عله يشعره بمعنى جديد للحياة، أو يصيّل للعيش مذاقاً آخر أكثر ارتباطاً بمالم الإبداع الذي لا نهاية له.

أما عن زمن الكتابة، فيحرص الخراط على ضرورة تمثل مفهوم الديمومة أو الزمن المستمر كشرط أساس لولوج مغاور الكتابة الروائية لديه، فمن، في هذا السياق، أمام عملية مراوحة بين الزمن الماضي والحاضر، وإمكانات استشراف المستقبل على ضوء ما سبق. فيخطط الكتابة بشكل امتداد لا قاطع فيه، ولا مراحل تتنالى وتتصاقب. إذ تنهض الكتابة الإبداعية لديه على استراتيجيات ربط السابق باللاحق، على افتراض أن الحكي ينبغي على أساس ديناميكية الاتصال والتواصل بين الماضي والحاضر، بين القديم والجديد.

كما أن التركيز على الزمن الداخلي (الارتجاع/الزمن النفسي) هو تركيز على الزمن النفسي للذات وللشخصيات، فيجبه عرض الأحداث مرة بموضوعة وأخرى من وجهة نظر ذاتية، يدل ذلك على مدى حميمية التفاعل الوطيد بين

يحرص الخراط على ضرورة تمثل مفهوم الديمومة أو الزمن المستمر

الكاتب وهذه الشخصيات، على الخصوص وأن هذه الشخصيات لها وجود خاص في حياة الخراط الحميمة، فمما أن استدعاء الزمن الخارجي كان منشداً، كذلك بقوة إلى أحداث لها حضور عميق في ذاكرته السبر ذاتية، فهي شخصيات لها أكثر من علاقة بالمشروع السباني السياسي المحبط، وبالصداقات التي ترند إلى أزمنة المي، وتحيل على مراتع الشباب بكل خصوصياته.

ويمكن التوقف عند البعد التسجيلي في استحضار الروائي لكل من الرسالة، اليومية، وقصاصة الأخبار... يقول في هذا الضمار: «هل أستطيع أن أقرا هذه الخطابات الآن للمرة الأولى ربما بعد نصف قرن، دون أن أحس أنني ما زلت أكتبها، وما زلت ألقاها؟ أكتبها، أو كتب لي.

ابتصاح هذه الرسائل من جديد، أقول لنفسي ليس تاريخاً ولا استعادة لتذكر.. ألم أقل لك ذلك أكثر من مرة، حتى لئلا، لكتي لا أمل من تكراره. إنه كتابة من جديد، بل كتابة جديدة، ولعني لا أجرب أن أكتبها الآن، خشي من عاصفتها المسرفة...» (٧). ولجعل مفهوم الكتابة لا زمنياً وخارج التحقيقات يردف السارد قائلاً: «أكتبها، أكتبها، سوف أكتبها، كان ينبغي أن أكتبها، لن أكتبها، لم يكن يجب أن أكتبها، وقد كتبتها، هانذا بكل الأفضال»(٨).

إن جل أعمال الخراط يشكل رافعتها الإبداعية: البحث في المنسي الذي طمر مجموعة من الأحلام المنهضة، أو الجميلة التي تشكل البؤرة الأساس للمتخيل الروائي، والتي تلغي التذكر المطلق لتستعصر مجموعة من الخيالات والظلال والأصداء والبشاي، وما ترسب وعلق بأقاصي الذاكرة. فمن لا ذاكرة له لا خيال له، ولأن الذاكرة تحمل الكثير: التاريخ، الإبداع والأحداث فإن تحقق عناصر الذاكرة نصياً، يستدعي مجموعة من القضايا تتلحق بالصياغة والاستقبال الأدبيين، «فهذه الانفعالات دائماً تفتل من القلم وتطير منه ومهما حاول دائماً الإمساك بها

وصفها، فهي تغافله وتتسرب من بين أصابعه...جنفي الخفة والغموض اللتين تتصف بهما هذه المشاعر كخواملوري، شروخ خفيفة، دائماً تلوح وتقرى، وألماً تختفي سراعاً وينون أن يضمركه. دائماً أحاول أن أدون ما يدور بخلدني هنا، ولكن عند الكتابة يتغير كل شيء، ويهيم الفكر في وديان مديدة، وقد تعودت الخواطر القديمة الظهور، ولكن لتختفي ثانية، كأنما تبتسم في سخرية وإشفاق من هذا الشخص التمس. ٩٠:٩٠).

هكذا لم تعد الإشارة إلى الواقع (حدثاً، أو ظاهرة سياسية أو اجتماعية) يحيل على ذلك التصور التقليدي المرتون إلى الهمم المرجعية كما ساد في الرواية المربية التقليدية، بل هناك مستويات أخصب في تحديد مفهوم التسجيلية عند الخراط وغيره من المبدعين الحديثين، حيث لم يعد الروائي يعتني بالحدث التاريخي لما يحمله من دلالة في الواقع السياسي فقط، بل كريقة للكتابة وحمولة نفسية تلف هذا الحدث، وتجعله يبرز كعلامة/منارة من بين ملايين الأحداث التي تختزنها الذاكرة، ويكتب لبعضها البروز والأخر يبقى دهنًا مطمورا.

٢. إدوار الخراط: الروائي والنائد

تسنددي الرواية، عادة، مصفليين أساميين من أجل خلق فضاء نصي للحوار والتفاعل المنتجين؛ فهناك المسرد له بصفته هارناً ضمنياً في سياق بروتوكول القراءة وسارداً مؤلفاً يستحضر المسرد له قصد إشراكه في هموم وقضايا الكتابة عامة والرواية على وجه الخصوص، ومبر هذه القننة التقنية يتسنى للمبدع استعراض الهواجس الكتابية التي تؤرقه، مبرزاً وجهة نظره من بعض القضايا الخلافية، والنقاد والمعلقة التي قد تخطل بروتوكول القراءة، وتتسبب في توتر العلاقة الإبداعية بين المؤلف وبين القارئ، منطلقاً من ذلك كله من بديهة شهيرة مؤداها أن المبدع هو أول ناقد لعمله.

ففي كثير من الأحيان تجد نوعاً من التصادم بين أنواع من البهرامات: فبراعة النقاد للرواية وقراءة المبدع لرواية مبدع آخر، في حين تحقق قراءة الروائي

لروايته طفرة نوعية في مجال الاستقبال الأدبي، وفي تجاوز حدة التصادم بين المبدع والمتلقي، والجديد الذي يميز إدوار الخراط ويشكل الموضوع اللافت للانتباه هو أن الرواية تمكنت من أن ترد الاعتبار إلى نفسها أولاً: لأن حضور هذا الخطاب الميطاروائي منصهر ومنسجم في نسج النص الإبداعي، ولا تبسو عليه أي علامة الفرض أو الإقصاء القسري، وثانياً: هذه التصبوس الميطاروائية متفاعلة ومتجاوزة ومتجاورة مع/وفي النص المركزي من أجل المساهمة في توليد التساؤلات الجمالية والتجريبية حول أسئلة الكتابة والقراءة، ونوع الجدل الحاصل بينهما.

فالنشوة الإبداعية في الرواية الجديدة متحققة على اختلاف مستوياتها، لكنها تظل دائماً مقرونة بالحرقة، حرقة أسئلة الكتابة التي تلازم الروائي وتؤرقه؛ فالموضوع الميطاروائي يشكل، بالتالي، فضاء بكرًا وفسيحاً في الرواية المربية. فالقراءة المنتجة للعمل عليها في مثل هذه النصوص، مدعوة إلى استنفار كل المهارات والحواس باعتبار القارئ المبدع هو استراتيجية نصية موسومة بقدرات معرفية وتخييلية لها فعلها في ترهين المؤلف السردية وتحقيقه.

وفي هذا الصدد، لا يظفي الخراط تبرمه من التفقيش الموهوس الذي يتيهه بعض النقاد والقراء، وهم يقتفون أثر المسيرة الذاتية في نصوصه الإبداعية، من خلال بعض الإحالات المرجعية التي قد توحى بالتطابق مع مسيرة الكاتب الحقيقية. وكأننا به يدعون إلى الشعر من قصص المسيرة الذاتية الضيق، بكل ما تفرغه من موانيق صارمة للقراءة، والخروج إلى عالم الرواية الأرحب،

لا يخفي الخراط تبرمه من التفقيش الموهوس الذي يتيهه النقاد والقراء

الذي لا تحده حدود، ولا تسجيه أعراف وموانيق؛ «وموسف أذكر الرجل الذي كان خارج الطول، ومهبها، حيناً أيضاً بشكل ما، هل كان بالضمم عيم صديقي بطرس طائيس، أم خاله أم قريباً وليقاً، نسبياً للمعلقة مثلاً، ماذا يعنيني أو يعنيكم من التوفيق والتفقيش؟» (١).

وهو يصاور المتلقي المدفوع بفضول البحث عن السيرة الخالصة للكتاب، لا يتورع عن الدخول في حوار مباشر مع أحد نقاد أعماله في موضوع الذكورة والأنوثة، وقبل تطارح الموضوع يحرص على رفع كل لبس أو شبهة في طبيعة العلاقة بين الخراط كشخص من لحم ودم، وبين ميخائيل كشخصية روايته متخيلة تستحضر في مجموعة من أعماله وعلى رأسها «رامة والتين» و«الزمن الآخر» يقول الخراط في هذا الصدد: «صحيح أنني لست ميخائيل ولكني شبيهه ورصيفه، ويشعر بعدها مباشرة في إبداء وجهة نظره الخاصة؛ «أذكرك بما قال جمال شحيد عني في مقال له لم يصاني إلا جزء منه ولا أعرف متى ولا أين نشر: (إنه يطرح إشكالية الذكورة والأنوثة دون تحيز للذكورة، لا بل يرى في الأنوثة الطبيعية المتوازنة سمات إيجابية تتفوق على بطريكية الذكورة التقليدية).

ليست المرأة عندي إلهة ولا جارية. ليست فتية، وليست صيادا. ليست موضوعاً، ولا تمثالاً ينث في خالقه الحياة، ويهوى ما صنعت يدها. ليست أما بديلة يهرع إليها طفل مذعور ملهوف وليست طفلة يحنو عليها أب جهم الحنان...» (١١).

لا شك أننا بصدد مقاربات تضمن ولا تصرح، وتوحى ولا تقر، ترمز ولا تحد فليست المرأة عنده هي تلك الإلهة التي تلهم، على قول الشعر (ربة الشعر) وليست غزلاً نافراً في غفارة صيد بريّة، ولا هي نظير إيقونة «بجماليون» كما تخيلها نحات الميتولوجيا اليونانية هذا، كما لا تشكل موضوع المقد النفسية الشهيرة (أوديب أو الكترا)، إنها، باختصار شديد، امرأة لا يستطيع الواقع الضيق أن يستوعبها فجاء تحقيقها في فضاء الكتابة ليرقى بها إلى عالم

الخيال الأرحب مما يجعل من عملية تلفيها تميز لدى القارئ بنوع من الإبهام والغموض. إنها، كذلك، امرأة ينجزها خيال الكتابة بمهايات، «حتى وإن كان فيها شيء من ذلك كله أو بعضه، كما يكون شيء منه علاقته بالرجل، على إلا تحل هذه البدائل محل علاقة الأنثى والمشاركة حقاً أمام أهوال الجمال وملالات الحياة، والمحن والمعصادات الصغرة والكبيرة التي يضفر منها نسج الأيام» (١٢).

وعلى هذا المنوال، نجد اتفصنا إزاء ضرب جديد، من ضرب القول الروائي، وهذه المرة نحن أمام فريدة تتشكل في تلك العلاقة الحوارية القائمة بين الروائي، والميطاروائي في نسج إبدايه هذا. إذ لا يستحضر الخراط على لسان السارد، القول التقني قطع بل يثبته، وينسبها إلى الناقد جمال شحيد، ويدها يفتح، بعد ذلك، حواراً مباشراً حول فعوى القول وغمزها، مبدياً وجهة نظره الخاصة في قضايا الذكورة والأنوثة عبر شاة الرواية، والتي شكلت الفضاء الفصح والمطاط الذي يستوعب كل الأنواع الأدبية وغيرها ويصهرها في عمق كتابته الروائية. كما مكن المنصر الميطاروائي الروائي في حق الرد على التناقض السوري جمال شحيد، ولكن هذه المرة في سياق خطابه الروائي لا عبر قنوات الجرائد والمجلات وغيرها، وهذا ما حدا بالخراط إلى ضيق هذا الأمر عن طريق ابتكار «الكتابة عسبر النوعية» (١٣) كمفهوم عام يحترم المنطق التفاضلي لكل فنون القول، ويبصره في إطار حساسية فنية جديدة تنظيراً وإبداعاً.

وأخيراً نجدنا مع «حريق الأخيلة» في خضم لجم من الأسئلة التجنيسية المتعددة لتوصيف هذا العمل الإبداعي. ذلك أن العديد من الروائيين يترقبون بصيصه وسم الجنس الأدبي لأعمالهم الإبداعية بشكل صريح، فهذا جمال القبطاني استطلع أن يصمم في وسم عمله الأدبي التميز بـ: «التجليات»، وتضمن من حيرة تصنيف كتابه الذي يتقاطب فيه الروائي بالسير ذاتي، كما آثر إحصان عباس في: «غربة الراعي»

اعتبار عمله «سيرة ذاتية»، وهو نفس السبيل الذي سلكه هشام شرابي في كتابه «صور الماضي». أما عهد الله المروي في «أوراق» فإنه لم يربط في تسميتها رواية ولا سيرة ذاتية، بل سماها «سيرة إدريس الذهنية» على اعتبار أن صاحبها يولي أهمية قصوى للجانب الذهني والنظري، فهناك مع «حريق الأخيلة» نصطدم بتصنيفها في جنس الرواية إلا أن هذا التجنس لا يمكن اعتباره إلا تحايلاً على أفق انتظار القارئ التقليدي، فهو تجنس تشويشي أكثر منه تحديدي، لأنه حالما تنتهي من قراءة الرواية في تحققها النصي نصاب بخيبة أمل، ذلك أننا نجدنا أمام رواية سيرة الكاتب الذهنية والإبداعية. مما بحثنا على اعتبارها عملاً مكملًا لكتاب الخراط الذي يدل على نطق سيرة الكاتب الذهنية ألا وهو كتاب: «مهاجمة المستحيل» مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة» (١٤).

فبالرواية، من هذا المنظور، تثير مجموعة من الأسئلة التي لا تنتهي بانتهاء القراءة، بل ربما تتضاعف وتحدد، فالتصيح يحتاج إلى قراءات متعددة ليصل مفاتيحه، وتفرغ مغاليقه.

وهذه الأسئلة وغيرها هي عنوان الفلق الإبداعي الذي تتميز به كتابات الروائيين الحدائين الجادين عمومًا، وهي الأسئلة ذاتها التي تروم تطوير فهمنا لذات الكتابة من جهة وللكتابة الأدبية من جهة أخرى، وبهذا الصنيع الفني تكون قارئين على تجديد أسئلتنا الأدبية والفنية وكذا رؤيتنا للعالم. فما أكثر الأسئلة المباشرة أو غير المباشرة التي لا زلنا في حاجة إلى التذكير بها وبأمثالها، لخلطة استراحة وطمانينة الذائقة الأدبية التقليدية في عالمنا العربي، لعلنا نمتيق من حالات الخدر الأبي الذي أصابها ربحاً طويلاً، من أجل قراءة جديدة تليق بمقام الرواية ذات النص الحدائي والتي لا تكف عن إثارة الأسئلة عوض تقديم الأجوبة، أو إرضاء الجمهور بمخاضات الحكيم الممجوج، بقوالبه الجاهزة والتي عفى عليها الزمن.

هوامش الدراسة:

١- Patricia t a Waugh : A Meta-

fiction, the theory and practice of self-conscious fiction S.Mathuen,London and New-york, 1984.

٢. سعيد يقطين: «الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب»، مجلة: «مواقف» المبدان ٧٠ / ٧١ شتاء / ربيع ١٩٩٢، ص: ١٩١.

٣. رشيد بنعدو: «حين تنكر الرواية في الروائي» مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، مركز الإنماء القومي، العدد المزدوج ٦٧ ٦٨، غشت يوليوز، ١٩٨٩، ص: ٢١.

٤. إدوار الخراط: «حريق الأخيلة» (رواية)، دار ومطابع المستقبل، ط ١، (١٩٩٤).

٥. سعيد يقطين: «الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب» مرجع سابق، ص: ١٩٢.

٦. الرواية نفسها، ص: ١٥٠، ١٤٩.

٧. الرواية، ص: ١٦٠.

٨. الرواية، ص: ١٦٠.

٩. الرواية، ص: ١٧٠ ١٧١.

١٠. الرواية، ص: ١٤٢.

١١. الرواية، ص: ١٥٢ ١٥٣.

١٢. الرواية، ص: ١٥٣.

١٣. يحدد الخراط ما يسميه بـ: «الكتابة غير النوعية» كالآتي: «هي الكتابة التي تشتمل على الأنواع التقليدية تحتويها في داخلها وتتجاوزها لتخرج عنها، بحيث تصبح الكتابة الجديدة في نفس الوقت «قصبة مسرحة شعراً» على سبيل المثال مستفيدة أيضاً، أو أحياناً، من منجزات الفنون الأخرى، من تصوير، وموسيقى، وبحث، وسينما، ومعمار. أي أن هناك نوعاً من التملك الشعري، لبينية السريية، في القصبة القصيدة، ولكنه لا يمدود، ولا يحرف أمامه عنصر السرد».

١٤. أنظر كتاب الخراط: «الكتابة عسبر النوعية»، دار الشرقيات الطبعة الأولى، ١٩٩٤، ص: ١٣.

١٥. إدوار الخراط: «مهاجمة المستحيل» مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة، منشورات دار المدى للثقافة والنشر، ط: ١، ١٩٩٦.

الطاقات الإيحائية في النص الشعري الجزائري المعاصر

عبد الرحمان عزوق



شعر

تخدم مراده ومرمى.

وحدهما أضاعة جوهر العالم
وتأسيس الممكن وتقديم المواقف المناسبة،
التي تؤثر حدود حساسيته وقدرته على
تخطي المتداول، وتجاوز الساكن المؤلف،
والابتعاد عن الأشكال السطحية
التزينية (٧).

فالشاعر كما يرى أن تيت «مسؤول
عن الفضيلة التي تناسبه كشاعر مسؤول
عن قمتها الخاصة، مسؤول عن سيطرته
على زمام لغة لها نظامها، لا تتحاشى
الوصف الكامل للحقيقة يحملها إليه
وعيه» (٨).

نقد أدرك الشعراء الشباب - عندنا
في الجزائر - هذا وهم يحاولون تمثله
عامدين إلى التجريب والكشف، وقد
لاحت بعض الأسماء منذ أكثر من عشر
سنوات في سماء الجزائر تلوح بمندبل
الغد الممكن والفجر الباهر.

وتقرب صلتنا فيما تتخذ المعرفة البديئة
بالمعرفة الوجودية، الأمر الذي يدفعنا إلى
تفجير السؤال الناتج عن القلق المضم
بالصدي (٩) كانت اللغة الوصفية
المنطقية قاصرة عن الاستجابة لرغبات
الذوات ومطامعها.

ولعل هذا أن يكون السبب في جعل
اعتناق أنصار اللفظ تشرئب، وقلوبهم تلبغ
الحاجر وهم يملنون أن الشعر «صناعة
وضرب من النسيج وجنس من
التصوير» (١٠) فلقد أثر هؤلاء اللفظ لأن
اللفظ عندهم «أعلى من المعنى ثمناً
وأعظم قيمة وأعز مطلباً فإن المعاني
موجودة في طباع الناس يستوي الجاهل
فيها والهاق ولكن العمل على جودة
الالتقاط وحسن السبك وصحة
النتائج» (١١).

والحق أن الفصل بين اللفظ والمعنى
مجازفة وتباعد عن المرامي المتوخاة
والمقاصد المتفاعة، إذ أن «اللفظ جسم
وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح
بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته
فيذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان
نقصاً للشعر وهجته عليه» (١٢).

وإذا أحكم اللفظ وسبك فأحسن
تهذيبه وترصيفه وأبتدل المعنى وسفل،
هبط الشعر وخرج من دائرة النفع
والخلود.

فالإبداع كما يرى عبد الملك مرتاض
وأكثاف، عملية كلية لا تتجزأ ولا انقسام
لها. ولذلك ينبغي أن تكون النظرة إلى
النص الأدبي نظرة شمولية ما استطاع
الدارس أو الناقد إلى تلك الشمولية
سجلاً (١٣). لقد تبدلت رؤية الشاعر
المعاصر، وتحولت كتاباته إلى رؤى خاصة
هي في الظاهر مجزأة، ولكنها متكاملة

ربما كان من المنطق الواضح
أن تأخذ الأشكال الأدبية الفنية
في هذا العصر معنى آخر
وتصطبغ بأصيغة جديدة مغايرة
بمد أن تعقدت الحياة وتشابكت
خيوطها... ولذلك ألقينا أساليب
التعبير التقليدية منكرة
مستهجنة. ومن ثم بدأ البحث
عن المسالك التي تسلم الإنسان
إلى ما يدفع عنه السأم والملل، ولا ريب أن
الشعر من أرقى الأشكال الأدبية وذلك بما
يتضمنه من طاقات تمبيرية وإمكانات
متجددة أهمها المجاز والإيقاع. فالشاعر
حين يندمج في الأشياء ويضي عليها من
أحاسيسه ودواخله يخرج لنا عملاً أدبياً
جديداً، على الرغم من أنه يمتاح من اللغة
مفردات والفاظاً تكون هي الغالب مألوفة
متداولة ولكنه يشكلها تشكيلاً منافعاً
ويصبغها بالوان مجازية (١٤) ويركبها
تركيباً إيقاعياً موسيقياً تزكو به البهجة
والنشوة. ولما كان الشعر «جوهر الرؤيا
الكشفية التي تبحث في علاقتها بالكون

مشهورات
الشعر
الجزائري

ونظرة هؤلاء إلى جوهرة الكلمة ووظيفتها، لم تعد تلك النظرة المرجاء التكسيحية التي تحجبها أودية الشعارات وتحيط بها من كل جانب، إذ أن هناك فرقاً بين من يمر عن الفيسوم العابرة، وسحاب الصيف المسخر في السماء ومن يمر عن رؤى كونية أبدية أزلية، لا تسمعها الأمكنة ولا تشملها الأزمنة.

ومن هنا كان موقف الشعراء الشباب موقفاً آخر، حيث أن الكثير منهم وعى طبيعة المرحلة وأدرك ضرورة إعادة تركيب الموروث ويمثله من جديد، بعضاً يوائم الراهن ويتناسب ومتقومات الوجود(٩).

هذه الوجوه الشعرية كانت تعمل حقاً على «تأصيل الإبداع انطلاقاً من موروثنا الحضاري مبعداً عن أسفاف العيشية والطرح الأخرق»(١٠).

وحين يذكر الموروث الحضاري وارتباط المبدع الجزائري به، فإن ذلك لا يعني أبداً الاجترار والولول، فشاعرنا أصبح مهموماً بصوغ ذلك الأثر وأخراجه إلى الآخرين في شكل فني راق يتقاسمه الإبداع والتجدد والتأويل، فأغلب النصوص الشعرية الجزائرية المعاصرة أمست مميزة بطاقت دلالية جمة، حيث تكثيف المعاني ومفارقة المرجع ونأي عن المقاصد المألوفة وانتشار عبر افضسية لا حدود لها. ثم أن الطاقات الإبداعية هي تلك النصوص أصبحت تشكل وفق ما يحدث في جوفها من تداخل وصدول وانزياح(١١) عن الأصل، ولا شك أن الشحن الدلالية والطاقت الإبداعية تتولد عن استخدام المجاز. وقد رأى القدامى أن المجاز «أبلغ من الحقيقة وأحسن موقفاً في القلوب والأسماع، وما عدا الحقائق من جميع الأنفاظ لم يكن محضاً فهو مجاز لاحتماله وجوه التأويل»(١٢).

فيذا كانت بلاغة الشعر كما يقول -

أبوحيان التوحيدي - «أن يكون نحوه مقبولا والمعنى من كل ناحية مكشوفاً، والمفخذ من الفريب بريئاً والكنائية لطيفة»(١٣). فإن بلاغة التأويل تتحوج لعموضها إلى التدبر والتصفيح(١٤). ومن ثم فإن الوظائف الابلاغية والتأثيرية والجمالية لن تتحقق الا بتضام كل البلاغات وتعني بها: بلاغة الشعر، وبلاغة التأويل، وبلاغة الإشارة، وبلاغة الإيمان، فيذا جئنا إلى التأويلية الفنية كما يقول عبد القادر هيدوخ وقد أصبحت «تشرك القارئ في تعميم طرائق وظائفا الدلالية المعتمدة على تنوع المعارف المتميزة، وبذلك انفلتت.. إلى اطلاق العنان للمجمل العام من أبعاد المعنى وفق بناء تعميل الأفكار، في اندماجها النفسي مع المعطى الخارجي بمقدار ما تتقبله الوظيفة العقلية لدلالة التأويل بواسطة الخيال الذي يمنحنا خصوصية حرية التحريك»(١٥).

وهو الأمر الذي جعل الصورة الشعرية الفنية المعاصرة تغطي حدود الوصف والمجاز فهي لم تعد «تتشكل من علم البيان والبديع فقط بل أصبحت تحتوي على بحث الفوارق والمتناقضات



والصياغات الجديدة التي تحتوي على اشتقاقات جديدة وعلامات ورموز وميمياء وموسيقى وعاطفة»(١٦). والمعلوم أننا نجد في نصوص شعرائنا الشباب ما يؤكد هذه المسألة، وإن لنا في شعرية هذا الجيل الجديد ما يبرهن على البنية العميقة للمفترق بالسؤال، وما يعيد الصلة بين النص وأفرازاته(١٧) وربما كان ذلك نتيجة الغربة التي يحياها الشاعر عبر مستويات مختلفة.. ظاهرةً وباطناً.. وقد أوجت إليه هذه الغربة ترائيل حزينة كشفتها مجموعة يوسف وغليسي الشعرية الموسومة بـ«أوجاع صفصافة في مواسم الاعصار» وهو القائل:

رحل الفؤاد من الفؤاد إلى الفؤاد
فجئني الساهد وأنا غريب / في
وجدتي

وأنا وحيد / في غريتي
الشعر مقتطف... /

والشعر معتقل في سجن افكاري
والحزن مصلوب على أوتار شعري
تعبت خطاي من التمسك والنصب
تعب الفؤاد من الوصب

تعبت حياتي من حياتي يا حياتي
تعب الفؤاد من التعب(١٨)

ربما بدأت دلالات هذا المقطع واضحة معلومة عند أول قراءة بسيطة للنص، لكن القراءات المتأنية المتفحصة تكشف نقيض ذلك إذ أن الشاعر يوسف وغليسي صعد إلى طرائق التأويل التصويري والتلون الاتباعي مازجاً بينهما قاصداً إلى التردد لا إلى التكرار.

لفظة «الفؤاد» وحياتي، مثلاً تتخذان دلالات مختلفة بعيداً عن المؤلف والمتداول.. ولو كان الأمر على غير ما نزع، لأخذنا الشاعر بتقديمه كلمة «رحل الفؤاد» على قوله «تعب الفؤاد» فلانطق بقضخي أن يكون الرجل بعد التعب.. بيد أن شاعرنا لا يقصد إلى ذلك

عبد الرحمان عزروق



ما تيسر من الشوق

- وما ينبغي له - لأن الزام الخطاب بمسألة القصد الواحد تجعل الإشارة الغوية فيه محدودة الأبعاد، معاقبة وقاصرة عن أداء وظائفها الجمالية والانفعالية الشعرية (١٩) ولا ريب أن ذلك التردد الغوي والتنوع الإيقاعي قد أكسبها القطع التعدد والإثارة.

فطغيان بعض الحروف والأصوات (كأباء، الحاء، العين، الصاد، التاء...) وتنوع الإيقاع حيث امتداد تقعيّة الكامل وانتشار الدلالات كل ذلك يشد الملتقي... ويثبت له أن «المعنصرين» التصويري والموسيقي، المكاني والزمني، المتناهي والمتعاقب، البصري والسمعي متلازمان معاً في فنّ الشعر، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر (٢٠).

ولقد ظل الشعراء الشباب الغريباء يحملون برقع صرم عاتية تعصف بهذا العالم المويء ونهز أركانه.. وقد عبر عن ذلك يوسف وغليسي نثراً وهو يقدم قصيدته «سراييب الاعتراّب» (٢١). إنها الغربة الأزلية التي يحيها هؤلاء والتي جعلت كل شاعر كما أعرب عن ذلك صاحب ديوان «السفر الشاق» نور الدين درويش:

كالطير أبحت في الوجود
عن الوجود (٢٢).

ولعل هذا الشعور هو الذي دفع عقاب بلخير إلى سؤال مستطيل وهو «مسافر في الكلمات، يبغي إهداء وطنه كلمة أبدية فقال:

هل من الشوق يسقط هذا المطر
ومن الذكريات يجيء الغسق... لا
سائلاً عن عيون تدلت بأوراق زيتونة
في حقول الشجر (٢٣).

إن هذا القطع ينتشر عبر فضاء رحب من المعاني ويمتد عبر مسافة إيحائية تتوارى خلف «هل» التي تعيقها صورة حية مركبة، وقد حوت جملة من مفارقات (الشوق - القمر - الذكريات - الغسق..)

سكران بماء الراح يسقينا
وتأتينا الخيول السبع في خفق
تركيب (٢٥).

وهنا تتداخل عناصر الصورة التي يغلب عليها الطابع الحسي مشكلة رؤية شعرية فريدة هي نتاج التقابلية والتشابهة (الأقمار، الضوء، الخدين، هيمان، الورد، سكران، الخيول...).

كما أن هناك تراكيب يطول بنا المقام لو أردنا ملامسة دلالاتها الأولى ومن هذه التراكيب:

- الضوء على الخدين هيمان
- الورد سكران
- الخيول السبع

فالؤكد أن كل قارئ يستأثر بدلالة معينة عند قراءة هذه «الجميل» ولا يمكن لأي أحد أن يلغي ما يبلغه الآخر، وبذا تتعدد المعاني وتتسع الدلالات، وظاهر ذلك السياق الشعري العقابي، وقد تمكنت الذات الشعرية من إحكامه ولحمه لهما ينسجم مع المساق النفسي عن طريق «غربة الصورة» وتناقض أجزائها والإيقاع الملون، أو ما كان يسميه القدامى: المشكلة والمضارعة.

وقد وضع في قول عقاب: (على الخدين هيمان، وهذا الورد سكران، بماء الراح يسقينا، وتأتينا...).

لذلك رأى الأستاذ الطاهر يحيوي في تقديمه «السفر في الكلمات» أن عقاب بلخير «ما ينفك يتداخل النسيج الشعري عبر قصائده، حتى لشعر أن القصيدة دنيا متداخلة، وخرائط متشابكة وهو يلحم أمداءه في قدرة عجيبة، لقصائده أكثر من نافذة وباب» (٢٦).

لقد بدا لنا ونحن نتصفح بعض النصوص الشعرية لمجموعة من الشباب، أن الشعور الحاد بالغربة هو الذي كان يدفعهم إلى تمثل الارتفاع الفكري الحضاري العساف، وتوظيف كل ما

والشاعر هنا لا قدم معنى بقدر ما يدفعنا إلى لذة السؤال ونشوة البحث... وإحداث الأثر.. ذلك أن الكلمات الشعرية الموقعة كما يقول الغدامي «ليست سوى دموع اللفة والشعر ليس سوى بكاء فصيح والبكاء ليس معنى ولكنه أثر كما أن الدموع ليست معنى وإنما هي أثر» (٢٤). وهنا الذي يميز شعر عقاب بلخير ولنتقوله:

ها هنا سارية الأقمار والضوء على
الخدين هيمان وهذا الورد

أحمد عاشوري

أكتبها .. بماء الورد

أقصد المحبة

شعر

العدد 1087



يخدم تجارهم ويكشف رؤاهم، وقد وجدوا في بعض الرموز والأساطير ما ينقل دواخلهم ويبلغ مواقفهم تبليفاً حياً موحياً مميّزاً.

ومن تلك الرموز والأساطير التي طبعت المعجم الشعري عند هؤلاء (العنقاء، المئنة، سدرة المنتهى، يعقوب، يوسف، نوح، سيزيف، قابيل، الحسين، الإسراء والمعراج، الأنصار والمهاجرون، يثرب، كربلاء، المسيح، أهل الكهف، خالد) إلى غير ذلك.

فالعنقاء مثلاً تتخذ أشكالاً متعددة فتارة يكون هذا الرمز / الأسطورة، الذات الشعرية نفسها وتارة أخرى نجده يرتبط بعلم من أحلام الشعر.

فمحمد تواسي صاحب ديوان «غيم إلى شمس الشمال» يقول:

كما العنقاء يعضني ويستوي
تحت أشلاء السنين (٢٧)

وهو يتحدث عن حلم الشهيد ويقرأ آي الليل، ويقول نور الدين درويش: إنني كما العنقاء أولد كل عيد (٢٨) وهو بذلك يكشف أظلية التحدي وأبدية وديمومته.

وها هي عنقاء يوسف وغيلسي تأخذ شكلين:

أما الأول فمرتبط بالأحلام المخبوءة الدهنية، وأما الآخر فعال في الشخصية الشعرية، أو لنقل في الوجه الآخر للشاعر، يقول:

ستبث عنقاء أحلامنا من رمد
وصبراً فما قتلوا حلمنا يا صديقي
وما صلبوه
ولكنه ساكن في أقاصي الذرى
كالمسيح

سيحتاج هذا المدى بعد عام (٢٩)، ويقول في فلسفة الحياة والموت: الآن شيعت الحروف جنازتي
ومضيت تعانق جنتي
وأنا أموت ولا أموت

فأنا أموت نعم

وكالعنقاء أبث من رمد (٣٠)

هالشاعر هنا يسمي نواد الوهم، وتأكيد لوح الآتي، وتسونيك ذلك الإقرار من خلال تضافر الرموز (كالمسيح) والتحامها في سياق حركي مستقبلي (ستبث، سيجتاح، أبث...) غير أن كاف التشبيه في ظننا عطلت التأثير وكبعت المستوى الإشاري، وكانت حائلًا دون تعدد التأويل، وانفتاح الرؤى وتجدد التجربة، إذ كلما كان وجه الشبه قليل الظهور يحتاج في إدراكه إلى إعمال الفكر، كان ذلك الفعل في النفس وأدعى إلى تأثرها واهتزازها لما هو مركز في الطبع (أي مفروز مثبت) من أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه ومعاملة الحنين نحوه كان نيله أحلى وموقعه في النفس أجل والطف (٣١).

ولذلك ألقينا توظيف بعضهم لرمز «يوسف» و«يعقوب» عليهما السلام توظيفاً مسطحاً يشل حركية النص، فهذا حسين صبروس يرسم «الجراح النازحة» (٣٢) مستفيداً ما حدث ليوسف النبي مما دأب بينه والحال المعاصرة... وهو القائل:



يوسف ما الجنانية ١٩

ما الجنانية ١٩

كي تحاكم في رحم
البئر المسيجة بالمعلاب.

لا العزيز كقر ذنك

لا الغرام لا السلام

وقد عمد عبروس إلى تكرار «يوسف ما الجنانية» تكراراً رتيباً لم يمنح النص شحناً دلالية دافعة بقدر ما بيعت ذلك الصفاء شعوباً وساماً.

أما صاحبه محمد جريوة في «رمد القواهي» فقد ارتقى قليلاً بذلك الرمز، والبسه أريدة معاصرة ولم يكشف عن اسمه بل قصد إلى الإيهام والإشارة فقال:

بيع صديق وقلنا ما درى من
يخوض النهر ليلاً مستواه
ضاع عز من قرون قلمو هذا فعل
الذئب أو الشئب تاه

وجملة «ضاع عز من قرون» كسرت عملية البحث والتحليل، بركونها إلى قمة الشفافية والوضوح والتقرير بخلاف «الوغلبيسي» الذي ولف رمز «يوسف» مرات عديدة ذكراً وإيماً - وهو يعدّها عن أوجاعه الصغرى والكبرى - بتعبير صاحبه مالك بوديبة. يقول الشاعر:

لو كنت درع أبي / يعقوب: مداداً
للكلمات وللعصرات
لابيضت عيناه ونفد الدمع وما نفدت
كلماتي!

وأنا قنري بين الماء وبين الحمأ

قنري من نفس الحب وغسدر
الأسباط إلى سجن زليخة
قنري سر مكتون (٣٣)

واضح - إذن - كيف يستلهم يوسفنا - اليوم - رمز يوسف النبي، وكيف يعوّر سياق الآيات القرآنية تحويراً يشعرا لذة التوظيف، وطلاوة النمج، فهذا المقطع لا يكشف كل الدلالات وإنما ينفّث على دلالات لا حصر لها، المتلقي هو المسؤول

والمؤانسة، تصحيح وضبط أحمد أمين
وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة
الحياة، بيروت، لبنان، ص ١٤١.

(١٤) م، ن، ص ١٤٢.

(١٥) عبد القادر فيدوح، دلائلية النص
الأدبي، دراسة سيميائية للشعر
الجزائري، ط ١، ديوان المطبوعات
الجامعية، وهران، ١٩٩٣م، ص ٢٨.

(١٦) عبد الحميد جيدة، الاتجاهات
الجديدة في الشعر العربي المعاصر،
ط ١، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٠م،
ص ٣٦٥.

(١٧) عبد القادر فيدوح، دلائلية النص،
ص ٦٢.

(١٨) الديوان، ص ٣٢.

(١٩) نور الدين السد، مفارقات الخطاب
للمرجع، المرجع السابق.

(٢٠) نعيم الياسفي، الشعر بين الفنون
الجميلة، دار الجيل، ط ١، دمشق،
١٩٨٣م، ص ٨٢.

(٢١) يراجع ديوانه، ص ٢٠.

(٢٢) الديوان، منشورات إبداع، ص ٧٠.

(٢٣) السقري، الكلمات، ص ٣٧.

(٢٤) عبد الله محمد الفدّامي، الخطيئة
والتكفير من البنيوية إلى التشريعية
مقدمة نظرية دراسة تطبيقية، ط ٢،
دار سعاد الصباح، الصفاة، الكويت،
١٩٩٣م، ص ٢٨٩.

(٢٥) الديوان، ص ٢٥.

(٢٦) الديوان، ص ٢.

(٢٧) الديوان، ص ١٠.

(٢٨) الديوان، ص ٧٨.

(٢٩) أوجاع صفصافة، ص ٨٦.

(٣٠) م، ن، ص ٣٢.

(٣١) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في
المعاني والبيان والبديع، دار إحياء
التراث العربي، بيروت، لبنان، ص ٢٧٠.

(٣٢) الديوان، ص ٣١، ٣٧.

(٣٣) أوجاع صفصافة، ص ٩٦، ٩٧.

(٣٤) ابن رشيق، المعمد، ج ١، ص ٣٠٢.

لأي ظل أستريح؟

ديوان شعر



مصطفى بلمشري

(٤) ابن رشيق: أبو علي الحسن بن رشيق
القيرواني الأزدي، المعمد في محاسن
الشعر، تحقيق محي الدين عبد
الحميد، ج ١، ط ٤، دار الجيل، بيروت،
لبنان، ١٩٧٢م، ص ١٢٧.

(٥) نفسه، ص ١٢٤.

(٦) عبد الملك مرتاض: أ- ي، دراسة
سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليالي
لمحمد العيد، ص ١٢.

(٧) تراج: بشرى موسى صالح، الصورة
الشعرية في النقد العربي الحديث،
ط ١، المركز الثقافي العربي، بيروت،
١٩٩٤م، ص ٢٨-١٢٢.

(٨) دراسات في النقد، ت: عبد الرحمن
ياغي، ط ٢، مكتبة المعارف، بيروت،
١٩٨٠م، ص ١٥٣.

(٩) عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل،
ص ٤.

(١٠) عز الدين ميهوبي، تقديم ديوان
حسين عبروس: ألف نافذة وجدار،
ص، منشورات إبداع.

(١١) نور الدين السد، مفارقات الخطاب
للمرجع، المصاء، عدد ٤، ١٩٩٦،
١٩٩٦.

(١٢) ابن رشيق، المعمد، ص ٢٦٦.

(١٣) أبو حيان التوحيد، الامتاع

عن ادراكها وترصدها، والمقطع السابق -
في الحقيقة - جزء في سياق عريض وقد
سبقه قول وغليسي:

إنني يوسف قادم أتابل عار العزيز

وذكرني أبي.. قادم والخطيئة

تصهل في الروح تغفلاني.

وقد جاء به الشاعر ليعمق التجربة
ويكشف ملامح المرموز إليه وهو يعلن
الهجرة إلى بسكرة.

ولعل الصورة الأخيرة في هذا المقطع
أن تكون داعية إلى إعادة تركيب أجزاء
النص وتشكيله تشكيلاً يقرنا من الروح

الباطنية، وهي التي تدفعنا إلى أن نقف
وهذه السائل المهور: فكيف تصهل
الخطيئة في الروح ثم تفتال الذات

الشعرية؟ وكيف يلتقي الحسي والمعنوي
العيني والمجرد في آن واحد؟

إن يوسف وغليسي هنا يعتمد الإشارة
التي تنبني على الوضوح الظاهري للنص،
ولا غرو أن «الإشارة من غرائب الشعر

وملحه، وبلاغة عجيبة تدل على بعد
المرمى وفراط المقدرة وليس يأتي بها إلا
الشاعر المبرز والحادق الماهر، وهي في كل

نوع من الكلام لمحة دالة واختصار
وتلخيص» (٢٤).

إحالات الدراسة

(١) يراجع: ناصر لوجيشي، الرمز الديني
في الشعر الفلسطيني المعاصر، فصل
الرمز والصورة والتشكيل الفني،

مخطوط رسالة ماجستير،
١٤١٧هـ/١٩٩٦م، جامعة مولود

معمري، تيزي وز، ١٦٦.

(٢) عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل،
ط ١، دار الوصال، ديوان المطبوعات
الجامعية، وهران، ١٩٩٤م، ص ٣.

(٣) الجاحظ: أبو عثمان عمرو بن بحر،
الحيوان، تحقيق وشرع عبد السلام
هارون، ج ٣، ط ٢، دار إحياء التراث

العسري، بيسروت، لبنان،
١٣٨٨هـ/١٩٦٩م، ص ١٢٢.

سيرة أسماء وأمكنة في قصيدة أديب حسن محمد



ثمة منظومتان تتاهيان
فضاء (ملك العراق)
القصيدة الطويلة للشاعر
أديب حممن محمد الأسماء
الحميمة، القريبة، وهي
تشكل الموازي للغة تشكل
نفسها، وتميد صياغة

نفسها كمعطى لنزوف الروح
وجهاها، أو كمرثية تأخذ قائلها
للبعيد البعيد، أو كجملة قلق
تضخ سكونة صاحبها، وتفلت
به إلى برية بكر، قد تكون هي
الأوار الثاني.. المكان (المنظومة
الثانية) بانفلاته، وجغرافيته: من
الشارع، الحديقة، الباب، المقبرة،
الوردة مختلفين معها، أو
متسحين إليها، المكان بوصفه
ملاذاً أو مقتلًا، فهل هو مكان
حقيقي؟

أم أنها مفامرة الوهم في
تشكيله ككائن لا بد منه لرسم
صورة تقريبية لشيء ما، أو
لأشياء كثيرة لا تسع ٩٩.

ثمة في القصيدة بحث عن
ملك أو أرت ضائع، ملك يستبد
بخصائصه، ولا يخضع هواجسه
لديستور معين يُسيّر جنوده نحو
وجهة معينة، وهو بالتالي ملك
شاعر، يتملص من إسار النطقية،
وسطوة الفكرة أو الحدث أو
الوضوح، مما يعطي النص
صفات غزال جفل، أو خاصية
فكرة مراوغة تضرب حواف
الدماغ بخفة، وتسحب بنفس
الخفة والبهشة، فالنص يأسر
قارئه، ويقوده برغبته إلى فيافي
الإدهاش، يرود به النبع كظامئ
لا يرتوي، عشقه في تتبع الأثر
الأسر الجميل يحول بينه وبين
الذي يلحق به، وبذلك يتحقق

لطموحه في تكريس خصوصية
وزمته بها مجموعته الأولى (إلى
بعض شائني) بقي ناضجاً لا
مفروراً، مجرباً لا مفامراً،
يستحث قاموس المحنة، أو
الأشخاص الذين ذبلوا في
أمص الحياة، وغادروه.

وهو لا يهدم اللغة أو
يخرّبها في محاولة لإظهار
العضلات بمجانبة وتمب لا
طائل منهما، بل في سبيل
الوصول إلى بؤرة الألم اللذين
الذي يحتاج إلى لغة متوثبة
توازيه وتستفزّه، فهل لنا أن
نصور أننا عثرنا على الخلطة
السحرية في (ملك العراق) التي

مستويي الفكرة وفنية وحدانية
الطرح وأسلوبية، وهذا يكاشقنا
بسوابق أديب حممن محمد في
طريقه لاقتراف القصيدة الطويلة
(هذا الجرم غير الشائن، بل
الجميل واللائق) جاء كل ذلك
بحكمه العارف، وليس بمفامرة
متهوره، وإن اقتضى التجريب
بعض المفامرة والمجازفة.. المرادفين
الذين تقتضيها عادة الأعمال
النادرة، أو تلك التي تعلّق على
مشجب الندرة والجدّة في آن.
إلا أن أديب لم يكن مفامراً
بالقدر الذي كان والقاءً من أدواته
وانتقائيتها في الإعداد لوليمة
روحية عامرة، وهو إذ اخلص

تبرر لنا الحديث الآنف.. ٩٩ يقول
أديب:

يروى بأنّي لم أكنْ
فادور

أبحث عن معاني نجمة
سهرت على حزني

وغادرت الحكاية
يوم أقلت الرياح

مساء غبطتي الفقيرة..
واستراحت / ٢٩

إذا (ملك المراء) القصيدة
الطويلة لأديب حسن محمد هي
اشتغال على السيرة، وتبعاتها في
مواضع مهمة من مفاسل العمل
من خلال استحضار أسماء
وأمكنة، وولوج موقّف لأثير اللغة
المشكلة لها، مروراً من باب أكثر
انفتاحاً على القطعة الشاعرة،
المكتفة، بمن سينمائية، بصرية
محترفة، داخلية، منقبة، باحثة،
كاشفة، وإن كان الاقتراب من
هجير السيرة، يقرب المرء من
حقيقته، أو من شخصيتها، أو
من الدائرة الضيقة للذات،
فتمجّز بعض الحواس من الوقت
مهامها، وتنام أخرى على كذبة
الأمل.

(ملك المراء) جاءت كقصيدة
مختصرة، لماحة، وصيقة، وموغة
في فكريتها، وجديتها، في الوقت
الذي طوت بين الفلافتين ٦٨
صفحة من القطع الوسط، ونقرأ
في الصفحتين ٢٤ و٢٥:

وصعدت صوب طفولتي
فتدبّل حزني في يميني

وانثواكل خلف طيفي المرمي
يقدن قافلة الألم

وعند باب لا يزال على عماء
وقفت ... ص ٣٥

هذه الشواهد التي أوردتها
ليست تفسيراً سمجاً، بل قيمتها
عوناً بين يدي محاولة متواضعة
لقراءة النص قراءة ذاتية
تكتشفه، وتقودنا في محصلة
الأمر إلى جمالياته، لا إلى

تعميته، وجعله بدء تاريخ، أو
سبب كارثة حطّت بالإنسانية كما
يحدث مع أشياء كثيرة يتم
تقويلها، أو تأويلها.. يقول:

والمسافة بين (كولي) والسماء
حمامتان

عالم سراج الوقت
كرّمنا البعيدة خلف طوروس

الجلود وهم يفلّون الأمامي
بالخرافات الجميلة

وأتقن من المحارث العقيدة..
وايضاً يقول في موضع آخر:

أنا الحديقة
حين غطاها الهشيم

وكان كانون الشرارة
يوم أجّت خضرتي

وإذا فاهن الريح
تحمّلني الى دير المراء..

ص ٤٩
إن أديب حسن محمد هي

ارتباده القصيدة الطويلة، يدرك
محاذيرها، وخطوطها الحمراء،

حيث النفس الطويل الذي
تقتضيه، والمناخ الموضوعي الشديد

الى لحمه مركزية، والمتخيل
الروائي أو السيروري الملحمي،

وتحميل القصيدة بحواس الملحمية،
ومفرداتها، وكبواتها، وهزائمه،

وانتصاراتها، وكأنها الغابة وعلي
داخلها أن يكون منها، عارفاً

بمسالكها، ومسارات الضوء،
وتعانق الشجر في كثافة، أو

انفراجة في أماكن أخرى يقول:
يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

يا رب

كيف أفضل العمر القصير
على مقاس كآبتي ٩٩... ص ٥٠

(ملك المراء) نقطة مضيق
في تجربة الشاعر وتؤسس

لمشروع شعري طموح، مشروع
صحي يسلم نفسي بكليته لقولة

الشعر، ولا يستسلم للمنجز، أو
التصورات الثقيلة، وهو بالتالي لا

يستسيخ العيب، أو طول النظر
إلى الصيغة الشعرية، وإن كانت

التفعية هي الوعاء الحافظ
للنص، فإنها لم تكن بحال من

الأحوال عائقاً أو مقيداً، أو
بائراً لفكرة، أو لصورة ما، ونجد

انفسنا بعد كل هذا أمام شاعر
أصيل يردم الهوية بينه وبين إرث

يتكنّ عليه، وبين رغبة مشروعية،
فلا يظلّ أسيراً لقولة سالفة،

ولا يستعمل لغته كي تتناول
كثيراً، وكأنها تريد قول الكامن

والمكبوت دفعة واحدة، لهذا نرى
مفردته متفردة، بمعنى الاختلاف

والمغايرة، يقول:
ها أنت ذا

توسّط الموتى
وتقول:

كنت حديقة
والله كنت حديقة

وطيور حزلك
واجمات

لا تجيب!!... ص ٣٦
قراءة أديب حسن محمد في

(ملك المراء) لا تتم دون التبرّج
على عالمه في مجموعته: (إلى

بعض شائتي) الحائزة على المرتبة
الأولى في جائزة د. سعاد

الصباح، و(موتى من فرط
الحياة) الحائزة على المرتبة

الأولى لجائزة عبد الوهاب
البياتي.. والجائزتان في العام

١٩٩٩ ويمكن اعتبار حيثيات منح
الجائزة له كمدخل، أو كمستند

مساعد للدخول الى عالمه
الشعري، فهو - وبحسب رأي

القائمين على تحكيم الجائزة -

القائمين على تحكيم الجائزة -

القائمين على تحكيم الجائزة -

الى آخر، وتشكل نقطة اولى في تشكيل الدوائر التي تكبر كدوائر الماء الذي رمي بحجر، فالأسماء والأمكنة لا تعنى بالجغرافية، بل تتعداها الى الجمالي المؤنس، حيث يمتلك أدواته وحيواته ومقومات إبهاره، يقول:
للأفقيّة أن تمدّ هواه هشتها
على مدّ المسافة
بين امرأة تهتّى عرشها
وقصيدة
بقيت وحيدة حزنها.. ص ٥١

ويقول في مكان آخر:
البحر يعني
اصدقاء تقاسموني
ذات كورنيش حميم
حين غصّ الماء طرماً
عن حريق في الجسد.. ص ٤٥
بقي أن أقول إن (ملك
العراء) قصيدة اديب حسن محمد الطويلة، الحارة، العميقة، تخلق جسراً يعبه قارئ الشعر الجيد الى الضفة الثانية، متخلصاً من كسله، ويلدته، حيث ينهم الشعر بقلة قرائه، وكساده على رف مهمل.

انها دعوة لتمعس الفائث في أرواحنا، وذواتنا، دعوة للعبور الى النفس الفائرة بخيباتنا وانكساراتنا، أو بانتصاراتها الخيالية.. أو كما يقول هو:

يا للحياة
تسير عكس عقاري
وتقسيم أبعاد من حدود
قصيدتي

يا للبينين
تحاولان خداع يأس ثاقب
يا للمكاتب الحزينة
من بنات
سأدرات خلف أمداء البدد
سأسير حتى مجمع الجرحين
لكن...
لن يكون معي رفيق...
أو أحد... ص ٤٤

كعاشقة حرون، وإن ما تحدثنا عنه سابقاً عن عقلنة الشاعر، وعدم مغامرته مغامرة غير محسوبة، لا يعني أنه مستكين في مكانه الشمسي، بل هو مجرّب واع، وخبير في تجاوز ذاته ولو أخلص لها، ونجده مثلاً يخترق رتبة القصة أو الحكاية، ويخترق الجنس الأدبي بأشكال ابداعية اخرى، كونه الى جانب شاعريته يمتلك حساً نقدياً، يتبين لنا من خلال كتابه النقدي (القصيدة الواضحة - خصائصها - تقصي نماذج منها في الشعر العربي الحديث) الحائز على جائزة المبدعين النقدية - مجلة الصدى - الإمارات، وإن قلنا توافقاً مع الكثيرين أن هناك قلة ممن يكتبون نصاً نقدياً مستوفياً لشرطه وأسباب نجاحه، جنباً الى جنب مع كتابة نص ابداعي، نجد اديب حسن محمد موقفاً بين الاثنين، وكأنه قرأ النقد ليكون أكثر قرياً من نصه، أو ليحل عليه فيما بعد، مجرباً محاكمة له، فلما أن يرضى عنه، ساق لا بد أن يخرج من سرب الأسرة الجميلة، يقول:

أفتيت نهرأ من بكاء الغابرين
يصبّ قرب حديقة
ورأيت أخضرها
نجيعي
قد سرى فوق المكان
ودخلت جنتي الصغيرة
ظالماً نفسي
وما

ما كنت أحصيها تبيد.. ص ٥٦
هناك احتفاء بالأسماء والأمكنة، من (كولي) مسقط قلبه، ونصيبين، والجزيرة، والجودي، والجفجف، وحمص، وطوروس، واللاذقية.. ثم الحديقة التي تمر معنا كثيراً، ليس عبثاً، أو حباً باللفظة، فهي تتفاير من مكان

شاعر موقف في إدارة قصيدته والإمساك بزمامها من أولها الى تاليها، دون الوقوع في هنات العمل الأول، بل نراه مختصراً، وناضجاً، وكأنه يكبر عمره، أو أن شهادة ميلاده مزورة، وأن ترجمته في الصفحة الأخيرة من كتابه الأخير والتي تردده الى ١٩٧١/١/١٩ ما هي إلا حيلة انطلت على دار النشر. وإن الصورة التي احتفى بها الفلاف الأخير ليست صورته..!!

والشاعر في توجهه الأخير صوب القصيدة الطويلة.. يمتلك مهارة للعبة الشعرية، بحيث يراهن على القريب والحميم لجوهر الشعر، وجذريته، والبعيد عن التجريب المجاني الأخذ بالغموض والأحجيات، وهذا ما يتوضح من عناوين قصائده المنشورة في الدوريات المختلفة: الشبح الأعمى، أنا بئر نفسي، تأبط موتاً.. إلخ

حيث يتم تحول المفردة العادية الى مفردة شاعرة تساهم في ردد المفردة، وتعزيرها، وشحنها، وهذا ينسحب أيضاً على أنافة الشاعر في تكوين نصه بجملة المتواترة، والمشدودة لبؤرة إشماع تضيه منجزه، فكلما خبت في مكان جاء ما يبهجها، تماماً مثل جمرة مخفية في الرماد، يقول:

إن نعمت في ثوب الدرنئة
غافلتي مقتلاك النجمتان
وراشقتني بالقبل

ما زلت أحققن الهواء
أقول إنني مالك الحزين الثمين
وصولجاني من قصب... ص ١٤
إن الشاعر في قصيدته الطويلة (محور دراستنا) ينهض بالسيرة، ويحاول أن يوثق بشكل روائي سلس ذاكرة الأسماء، والمدن التي تطوي الروح بغرايتها، أو بصميميتها، أو باختلالاتها، ومشاكستها كطفلة مدللة، أو

التراث السردي: النص

قراءة في كتاب "الكلام والخبر"

د. شرف الدين ماجدولين - المغرب

يكاد يجزم المتتبع لأطروحات النقدية، المشغلة بالتراث السردى، أن كتاب: "الكلام والخبر" (١) لسعيد يقطين، يشكل إحدى أخطر المحاولات التحليلية لمسرد القديم، في العشريين سنة الأخيرة من القرن الماضي. ومرد ذلك -فيما تتصور- إلى كونه يركّز على منظومة إشكالية تنطوي على طاقة ربط جدلي فعال بين الخاص والعام في حقل الإبداع العربي، وبين ذلك العام الأدبي والأعم الثقافي، في السياق الذي يضمن أطراف التفسيرات المعرفية والتاريخية لتكامل المنتج النصي التراثي، ووحدة مفاصله وتلاحم تجلياته. لا جرم إذن أن تبني خطة الكتاب على منطلقات نظرية، وخطوات تحليلية، تصل العناصر التكوينية لنوع المفرد -وهو في هذه الحال "السيرة الشعبية"- بالبنية الكلامية الحاضرة، وتعاليفها "التأليفية"، وبما يتفرع عن أصلها الجامع من تخصيص جسدي (السرد/الخبر)؛ وتربط كل ذلك بالتجليات النصية المفردة، بالوسيلة التي تجلي تقاعلات النص القديم "المكتمل"، بخبرات الحاضر الممتد. وتشج الدوال السيرية الشعبية الثابتة، بمدلولاتها المتحوّلة، عبر الأزمنة التاريخية المتعاقبة، والجغرافيات المتباعدة.

الأشباه والنظائر مقسومات الجنس والنوع والنمط، ويجعل القيمة النصية "فعالية رمزية" تتخطى التصنيفات المعيارية لتجليات الكلام (بين القصص والشعبي، والمحمود والمردول، المركزي والهامشي...)، وحيث يصير الوجود النصي علامة على امتداد تمهيري لا تمهيرا لصنف خاص منه، وكيانا تشديدا وظهفيا في استمبات الأسئلة والتأويل والرؤى. لذا ليس غريبا أن يلتفت انتباهنا سؤال النص -أكثر من غيره- في هذه الدراسة، على غنى منطلقاتها النظرية، وآلياتها الاستنتاجية، ومآربها المنهجية، وأن يشكل مركز قراءة في هذا المقال.

١- النص الأكبر والتكامل التراثي.

هكذا تطلق منظومة البرهنة من افتراض منهجي متفاد أن الثقافة العربية القديمة - ومنها السهر الشعبية- كل متكامل، ووجود متفاعل، ترتد في بنيته الأصول على الفروع، والأطراف على المراكز، والأجزاء على الأنساق، وتتجسد في ماضيتها عناصر التاريخ، والجغرافيا، بالوعي الجماعي، بقيم التمييز الأدبي والعلمي والنقدية، وتتظم قوله تقاليد خاصة، تنصر "مبادئ ثابتة"، و"مستولات" متحوّلة، و"تجليات" متغيرة. والقصد من وراء هذا الافتراض بيان أن التراث مؤسسة موصولة الأعطاف، متراكبة الحلقات؛ كل نظر إلى فرع منها يستوجب الإحاطة بتفاعلاته، في ذاته، ومع محيطه؛ أو بتمهيري آخر يستلزم أخذ هذا الفرع بما هو تجل نصي، تحكم وجوده الذاتي مكونات بنوية؛ منها اللازم الذي تنقص به عن باقي البنيات، ومنها المتصدي الذي يصلها بعمري التراث العام. من هنا كان منهجومي؛

الكلام والخبر

سعيد يقطين

وبمثابة التجلي الفرعي من أصل التشبيد. إلا أن الإضافة الحقيقية التي تميز الدراسة الحالية عن سالفاتها في النظر النقدي للتراث - وتبلور قيمتها الاستثنائية في أن- أنها من الأبحاث النادرة التي انطوت على وعي جذري بمفهوم "النص"، ودلالاته المرصية، وأبعاده الذي مثل "النص"، في نطاقها، معيارا إخراجيا حاسما في استيضاح عناصر الوجود الكلامي، والتحقق الإبداعى العربي القديم، في السياق الذي يصير فيه التخصيص النصي بدلا عن التعميم القولي، وتكامل النص رديفا لقيم التفاعل التكويني، و"التحقق" المتفابر، و"التجلي" المنفتح على الاحتمالات، وللمنتى المركب الذي يجعل النص كونا رمزيا يتدرج من مستوى "أكبر" إلى عينة صغرى، تمتع من

وأحسبني أن أحسبني لن أحسب الصواب، في الاعتقاد بأن امتدادات التأثير النقدي لكتاب "الكلام والخبر"، لا تنحصر في نطاق القيمة المنهجية لسؤال السيرة الشعبية ونضجه الرقوي الذي يصق من إنجازات "السردية العربية" المعاصرة، وإنما تطول بعروضها التأويلية وأفق الدرس النقدي السام، في محاولته لنطق التراث، واستقصاءاته لمناحي تينته وأعطاف تفاعله، بما هو منجز نصومي أولا، ثم بوصفه قيما ثقافية متعالية، ونسقا عقليا مجردا، معكوما بالانتماء على جهة الضرورة التاريخية والحضارية، ومجبويا على الاختلاف على جهة الصرية الإنسانية. ولعل خطورة التأثير تتضاعف إذا- نعد إلى ريقين القارئ أن وشائج الجدل المفاهيمي المولد بين الكل والجزء التراثيين، أو بتعبير أدق بين النص المنجز ونسق الإنجاز الثقافي، لا تبتعد كثيرا عن سؤال الماهية الجمالية، وعناصرها التكوينية في السياق الحاضر؛ وإنما يتولد الفارق، وتنص مساحات التعقيد في أطواره، بالنظر لما يلزم من الزمن التاريخي والمعرفي - الفاصل بين الخبرة والوعي المعاصرين والأفق التراثي- من اتساع في مبادئ النصوص، وثراء في مكوناتها الجناس القول، وخصوصية في توالد أنواع التفسير، وتبدل في أنماط الإنجاز النصي، والحال أن المقترح النظري لباحث، يفلح في تخطي ذاك التعقيد، حين يرى إلى نص السيرة الشعبية، من حيث هو عنصر في نص عربي كي، وحلقة في نظام كلامي عام، تتساند مكوناته، بصرف النظر عن طبيعة النصوص المفردة وإطارها الزمني، فهي بمنزلة الحبيبة (الإبداعية) من المؤسسة (الثقافية).

لنسق الشاعرة في

عبيد يقطين

النص الأكبر "والنص النموذج" أهمية الدال الحمصري الذي يفسر المولات الممتدة والمترابكة في الأزمنة والفضاءات المختلفة. يقول الباحث بصدد المفهوم الأول:

إن ما أسميته النص الأكبر، ونحن نتحدث عن العرب هو ما ساهم فيه كل منتج بالعربية بفرض النظر عن نوعه وقصده، أما التجليات النوعية القابلة للتقاط إلى ثنائيات كيميكا كانت طبيعيتها أو وظيفتها، وفي أي عصر هليست سوى "تجليات" ملموسة، تتجسد من خلالها بعض صفات النص الأكبر، بما هو تمثيل للمعاني والذخيرة العربية العامة، وأي اعتماد على بعض هذه التجليات، ومحاولة استخلاص صورة الإبداع أو العمل أو الفكر العربي برمتة هليست سوى اجتزاء لعناصر من بنية الأصل، وتقليدها على أنها هي الكل (ص ٦٤).

ولعل ما يضع الدلالة النقدية لمفهوم النص الأكبر في مستواها التجريدي، غير المناقض للتحقيقات، أنها تجري في توسلها اللفظي مجرى الاستعمال المجازي، فلا يقصد بالنص الأكبر المعنى الوصفي، الذي يفترض وجودا ظاهريا ما، وإنما تصرف العبارة للتدليل على قيمة علاقات الترابط والتكامل، ذات الخصصة النسبية المتصلة بكل ما يفترض أن يتضمنه التراث القديم: سردا وشعرا وخطابا علميا وفقهيا ولغويا، فنتشأ من حاصل تلك العلاقات، بالصانها المختلفة، ظاهرة كلامية تضم التراث القديم وتبديد الاختلاف، ولذا كانت أقرب التصنيفات دلالة على آلية الجدل بين الوحدة المستترة والاختلاف الظاهر، تلك التي أخذت على الاقتباس في مقايضة النص الأكبر (الدال على الوحدة) بتجلياته الجزئية (الرأزمة) إلى الاختلاف الجنسي والنوعي والتمطئي، ونظن أن البعد المجازي للعبارة في سياقها الراهن لا ينافض فهمها البرهاني في سياق لاحق، حين تلحق بمفهوم النص صفتا "ثقافي" و"نموذجية"، بحيث تتراوح الدلالة العامة بدرجة نحو التخصص، فنقرنه بالنص القرآني، في الإطار الذي يضع هذا الأخير في قمة البناء الهرمي للموضوع العربي؛ بحيث تقع منه مواقع الفروع المتشعبة من الأصل الثابت، أو التجليات الناقصة من المبدأ الكامل، يقول الباحث في تليقه على بعض آراء القدماء بصدد تقسيم الكلام:

إن النص القرآني كان بشكل أو بآخر النص النموذج الجامع لكل الاجتهادات والتصورات. فهو نص متعال على كل النصوص

التي أبدعها العرب في كل الأجناس والأنواع، بل وفي مختلف العلوم... ولا غرابة في ذلك فهو كلام الله. أما كلام العرب فلا يمكن أن يعدل إلا بعض العناصر المستبقة منه (١٢٨-١٢٩).

نموذجية القرآن أو تعاليمه عن التحقيقات المتجانسة سمة تقصر انتظام الكلام العربي القديم في أفق المعنى إلى محاكاة كمال ناجز سلفا: على جهة الفعل (أولا) باعتبار تحقق الكلام الإلهي في لفظ عربي معين، بما يتميز معه تمثيل صفات "الإعجاز" البياني وتخليها للأفهام وثانيًا على جهة القوة بالنظر إلى كون الكلام الإلهي نصًا جامعا لمفاهيم الخطاب العربي، يتعالى على أجناسه المختلفة وأنواعه المتعددة (أخبارا وقصصا وأمثالا، وزيادات...)، ويحل على شتى صيغه وأماطه (إنشاء وخبر) المتعددة، والاختلاف أجناسه الشائبة، وأنواعه المتعددة، بين دفتي كتاب جامع، إلا دليل على مثاليته، التي تتخذ بمد الغاية من مبدأ القول، والطموح من حوافز البيان، ومن ثم يندو بهيما تقسيمه للأحاج أغراض الكلام وفنونه في التصنيفات الموسومة، كما يضيء يسيرا البرهنة على مضم التآويلات الذاتية إلى قرابة أحد أضرب الإبداع التراثي بمعمل عن امتداداته، وهكذا ترد تصنيفات اللغة على تكليف العلوم العقلية، وهاته على تلك التي تخصص بأداب الحديث والأخبار وأشغال الأعمال والامارات، في السياق الذي ترتبط فيه الأعمال بالمولات، والأصول بالفروع، والشوايت بالاستعدادات. ومن هنا تكمن قيمة مفهوم "الجلس أو الإبداع المجلسي" في كتاب "الكلام والخبر"، من حيث إنه الإطار الاجتماعي الذي ينظم تداول أقسام الكلام وأجناسه، وبالنظر إلى كونه السياق الثقافي الذي "يؤلف" تركيبة النص العربي، المختلف المصنوع والأجناس والطققات.

٢- النص الثقافي وعبيد التفاهل.

ولأن "النص الأكبر" افتراض ذهني صماده مجاورة الظلال التسميمية التي يستمد منها مفهوم "التراث" هي التداول العام، ولذا أنه ما عهده ناسقة وأزعاجه النظري العمل على استيضاح التشديد الناهض بيقم الخلق، وصنع الأداء، وضروب التأليف التراثي: بات من باب البداية العقلية اعتبار المتجزئ النوعي الخاص، في السياقات الجنسية المختلفة (الشعرية والسردية)، منتجا نصيا معكوما بضوابط النص الأكبر، في بنية أدلته، وطرق تكوينه، وأضحى هذا المتجزئ الخاص من ثم عنصر في نسج عام، وتجليا لبدايات، فلا تستقيم أسباب الأخذ به إلا بإحكام النظر في أصوله ومبانيه: والحاصل أن النص السري أو

الخبري أو المقامي أو الشعري بأنماطه الجديدة والهزلية أو غيرها، إنما هو قديم للنص الأكبر، وتوقع على النص النموذج، إنه في النهاية "نص ثقافي". يقول الباحث، في معرض بيانته لسوغات البحث في نوع السيرة الشعبية العربية:

"السيرة الشعبية نص ثقافي، ويتجلى ذلك في كونها، وهي تتأسس نوعا سرديا له خصوصيته، تفتح على مختلف مكونات الواقع العربي، وثقافته، وتقدم لنا نصا يتفاعل مع مختلف ما أنتج الإنسان العربي في تاريخه..." (ص ٩).

هكذا يعرض سميد يقطين في تدعيم علاقات اللزوم البنيوي للنص، بأواصر التمدد، مستنبدا مبدأ الماهية النصية المستقلة بوقائع التمثيل والإحالة المفتوحة على مراجع الحس والذهن، ولا يربط بين الفهم، في المصد ذاته، أن أخبار السيرة الشعبية إطارا لتظهر فعالية "النص الجامع" سيما هو "نص ثقافي" - لا يقصد إلى تخصيص هذا الجنس بتلك الفعالية وحده، بل يهدف إلى التمثيل الذي يسمح باستخلاص النسق الخفي المتحكم في عموم الأدب العربي في التراث السري، فمبدأ الانفتاح قائم، في كل الأحوال، وتجليات الندي إلى الواقع الثقافي العام ثابتة، ولا مندوحة من ربط سبورا كان أو مقامها، خبرا أو شعرا- بنظمومة التأليف الكلامي الموروث، وبينيات التحول فيه، وتجليات المغايرة بين أماطه، وإذا كان لنص السيرة الشعبية من خصصة فارقة في هذا الصنار، فهي اقترابه من النموذج التصنيفي القائم على "الإحاطة" بأقاصي الممكن من الأجناس الكلامية (شعرا ونثرا) والأنواع السردية، والأنماط التأليفية (جدا وهزلا وتقريبا ومعجبا)، بحيث تندو مهمة التثمين من فعالية "النص" في مد صلات الجد مع النشاط العقلي العام يسيرا، وتضمن عملية ربط العمل بالمولات ساقفة ومؤثرة. فلا يخلو نص سيري بأنماطه المختلفة من خيرة إنسانية، طامحة بالاحاطة على التاريخ والجغرافيا، والخطوب وإحالات العلاقات بين الأفراد والجماعات، وصيغ النظر إلى الغير الحضاري والعنفي، ومشاهد البطولة والحب والأفكار، وغيرها من المكونات التي تدعم التخيل السري في تداخله نحو التنامي والتولد. وتردد البنية النصية بأسباب تمثيلها، وسيلة جدلها مع الحميم.

والهدف -حيما نخجل- من تحت وصف "النص الثقافي"، في سياق الأسباب التي نوهنا بها أثناء، هو فضلا عن تمثيل الانتقال من مفهوم "التراث" العام إلى مفهوم "النص الأكبر" ثم النص النموذجي، والتوسطه لبيان مركزية مبدأ "التفاعل" في النظر إلى النص التراثي،

وتداوله، وتقسيمه؛ فالتنسيق الثقافي الموصول بنص ما ليس بنية مجردة، أو ماهية متعالية، غير قابلة للتفكيك، وإنما هو محيط من النصوص المتراكمة في الزمن، والمسافرة عبر الفضاءات والأذنان والبيئات الاجتماعية، والحين والحين يسوم بكونه منجزاً ثقافياً هيكلياً استجلب فيه تفاسله الذاتي مع نظائره في نطاق الجنس المفرد، ومع محيطه النصوي المنتج في شتى سياطات المعرفة التراثية، ومن ثم:

«إذا كان البحث في نص معين، كما تقتضي ذلك أية نظرية للنص، يتم من خلال جنس نصي خاص، فإن نظرية التفاعل النصي تتبع إمكانية التفاعل مع النص من جهة "تفاعله" مع نصوص أخرى من أجناس مختلفة، ظهرت في الفترة نفسها أو في فترات سابقة أو لاحقة... وهذا العمل عارلة على كونه يسمح لنا بالانظر للنص في ذاته، ويتيح لنا إمكانية النظر إليه في مختلف علاقاته مع نصوص أخرى، ومع السياق الاجتماعي والثقافي الذي ظهر فيه (ص ٥٠).

٣- بين النص والنصية: نحو معجزة التلاصق. يتبلور الموروث الثقافي، وفق هذا المنظور، على قاعدة من المنتجات الخطفية، التي تشكل فيما بينها كونا من النصوص، المتصلة ببعضها بصلات الترابط والتساند والتكامل، يبدآن وجود هذه النصوص تاريخياً، وتوالتها كتابياً أو شفاهياً، بل يمكن كفيلاً وحده إكسابها شرعية التداول القلبي والمعرفي، في السياق الذي لا تقتصر فيه على الحضور، بل الفعلية والاعتراف بقيمتها المعرفية والاجتماعية. بتعمير آخر، إن التراث القديم، كما وصلنا، لم يكن يوتي في أطرائه عوامل تآكله الذاتي (الشارب)، بل أسباب انفصامه؛ وذلك بفعل هيمنة نظرة معيارية تدرى إلى رصيد نخع من التصانيف - من مثل القصص الخرافية والمجاسبي والسطاري، وسرد الهزل والبهلولات، وأخبار الحصى والظرفاء والمغفلين، وحديث الزنادقة والباطنية والنعل المارقة، وغيرها - باعتبارها ضحايا من الفعالية الكلامية المروثة، وصنفاً من الشائيف غير الجدي، الذي لا يليق بجمهرة الأذنين بعلوم اللغة وقوتها، استحضارها على جهة التثليل والامتهاد، تأهيك عن إعمال الفكر فيها بقصد الكشف عن "سر صنعها" وسبر "وجه بياتها". والتعريف بنمط برهانها، وسيرترب عن مثل هذا التناول منزع فكري يجزئ النص التراثي إلى قسمين: أولهما شرعي / جاد / نافع / محمود / صحيح... والثاني: منمهم / هزل / ضار / مردول / عامي... والهاصل أن الشق الثاني بات خارج نطاق النص الأكبر، وعلى هامشه النظر إليه، في أن، فكان من المستعاض ومعه - كما ذهب الباحث - بل بالنص "انظر الصفحات: ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٦٢».

والظاهر أن من بين العوامل المركزية التي ساهمت في نشأة التواصل اللامع عدم الاحتفاء

تجلياتها العملية، والمفاهيم التي بواسطتها نرصدها... ونحن عندما نقرا الآن إرادة هومروس والقرآن الكريم ومعلقة امرؤ القيس قراءة جديدة فذلك لأننا... نريد أن نجلي نصية جديدة بناء على ما يقدمه لنا السياق الذي نمضي فيه (ص ٤٦-٤٩).

من هذا المنطلق حاول الباحث إعادة النظر في علاقة النصوص المركزية بتغيراتها الهامشية، فترسحها نقلة نوعية في الفهم والتفسير، تلي مساحات اللانص في التراث القديم، وتنتقل إلى التفاعل العام من قاعدة النص والأكبر والنص النموذج و"التفاعل النصي" والنصية" ضمن شبكة دلالية منسجمة ووظيفية، تحيل كل حلقة فيها على البنا الكلي، وبشكل جدي يسمح بإعادة النظر في الموروث السري، ويكمل - في الآن ذاته - تجسيد البنية السراة والتفسيرين بطريقتين بصددها مفاهيم: "الجنس" والنوع و"النمط" سواء كما رسمها النظر النقدي والبالغي المألوف، أو كما تحقق بالفعل في الكلام التراثي.

لقد أراد سعيد قطيعة من كتاب "الكلام والخبر" أن يشكل مقدمة لفهم السرد العربي، كما أراد خطوة نظيرية تحاول حل عدد من الأسئلة الجوهرية بصددها السردية العربية عموماً، وبصددها "السردية" بشكل خاص؛ سواء على جهة اختصاصها بالمادة الحكائية، أو بالخطاب، أو بالنص، غير أن الكتاب لا يفت علة جدي ضيق معايير التمايز بين نهج ذلك السرديات المختلفة، وتدقيق النظر في حقل اختصاص كل منها، بل يتخطى ذلك إلى محاولة بناء تصور جديد للأجناس التراثية بأنوعها وأنماطها المختلفة، وأصل كل ذلك بفهم معايير للنص والنسق الثقافي؛ وذلك من خلال معادلة: "المبادئ" بالأجناس، و"المقولات" بالأنواع، والتعليقات بالنص، في مستوى المعوي؛ على اعتبار اقتران الدوال الأولى/الجنس/المبادئ/القصص بقم "الثبات" والثانية (النوع/المقولات/الخطاب) بقم "التحول" والثالثة (النمط/التجليات/النص) بقم "التغير". في سيرة جدلية مستمرة. وفي هذا تحقق الانسجام النظري المطلوب للانتقال إلى أي تحليل تطبيقي يتناول مختلف الأجناس السردية، وليس فقط "السردية" السببية - التي خصص لبيانها الحكائية كتاباً بأكمله، هو "قال الراوي"، كما تفضل أنسجاماً عن نظيره في النظر الكتابي نصاً فضاءياً الأجناس التراثية، مما يجعل الكتاب نصاً مركزياً في النقد العربي المعاصر، سيستد تأثيره لسنوات عديدة قادمة.

(١) صدر عن المركز الثقافي العربي، بيروت، البيضاء، ١٩٩٨.

بقية "النصية"، بما هي حمولة للخبرات الأسلوبية، والاجتماعية، والبنوية، الوظيفية، المتضامنة في تحقيق أدبية نص ما، وطبع مكوناتها التعبيرية بسمه التميز والفرادة، إذ لو تم الاعتراف بالقيم المقترضة لأي نص، مهما كانت مرتبته في المنظومة الثقافية، وإيا كانت صيغة أدائه (الكتابية أو الشفاهية)، ويصرف النظر عن منعه البلاغي، لثم تجسيد الموروث النصي من الإسقاطات القيمة المتخولة بحسب الأمانة والفضاضات، والمتغير بتغير الخبرات والأنواق، وعليه لن يكون لمفهوم "النصية" من قصد إلا توطئة الانتقال من القراءة التجزئية إلى النظر التكاملية، في أفق معجزة سائر اللانص في الموروث القديم. يقول الباحث:

"تستعمل مفهوم النص استعمالاً جديداً يخرج به عن الاستعمالات القديمة. وما يمكن أن يوحى به توليفنا هنا هو أنه يتجسد من خلال "النصية" التي تجعل من إبداع لفظي ما ذا درجة من الطوبى والتقبول لدى التقليد الأدبي أو الرأي العام الأدبي المهيمن في حقبة من الحقب. ويحكم هذا الموقع يكون له دور النموذج والمؤثر في باقي الفعاليات النصية التي تتج في نطاقه، أو تدور في حلقه (ص ٥٠-٥٢).

بتعمير آخر يمكن اعتبار "النصية" استثماراً ثوابت الجنس ومكونات النوع وسمات النمط التي تشغل إمكانات الكلام، فتمسير النصية الناجحة في تلك القدرة على إبداع معادلة مثلى في هذا الإطار من الضوابط والمحددات، تتحول، من ثم، إلى نموذج متعال، يرسم المعالم التقريبية (الجنسية والنوعية والنمطية) للنصوص اللاحقة. بيد أن المعضلة لا تكمن في طبيعة هذا الافتراض بصددها ماهية "النصية"، بل بصح تداول تلك الماهية في الزمان، وما ينشأ مع تباعد الحقب الثقافية، وتبدل قيم التلقي من تحول في طبيعتها. ذلك أن الخبرة الجمالية المعاصرة (مثلاً) التي تدب بأصولها لزمن إيدامي وثقافي تلا يقود وأجهال (ثقافية) الخبرة النصية التراثية، غير ملزمة بأخذ المعايير التراثية من النظر المألوف، بل هي مطالبة بالأخذ بالتأثير الناشئة عن تقاعها مع النصوص المعاصرة، والسعي من ثم إلى قراءة النص التراثي من أفق الانشغال المعرفي والاجتماعي المعاصرة. وهكذا تبقى "النصية" مرتبطة بالزمان وتخضع لضرورات التحول والتغير تبعاً لتقلبات الأحوال والجماع، بينما النص (سيرة عنقزة مثلاً) يمثل وجوداً ثابتاً، ولا يفارق لباته إلا يتحول إلى "تجليات من القيم النصية" الفاعلة في توليد نصوص أخرى معاصية، تمتع منه المبادئ الثابتة، والمكونات المتخولة، والتجليات المتغيرة. ومن ثم بات بدايه أن:

"تجد النصية تتغير بتغير الأزمنة والأمكنة، لكن ما يتغير فعلاً ليس النصية في ذاتها، ولكن

ميلان كونديرا يكتب سيرة الخلود

في رواية "الخلود"

عبد الرحيم الملام - المغرب



كونديرا

تحيل عليهما وتكشف عنهما رواية «الخلود» ذاتها، تتكون رواية «الخلود» من سبعة فصول رئيسية، وكل فصل يتحدد بمجموعة من الفقرات الروائية .. أما الفصول السبعة، فتقدمها الرواية على النحو التالي: الوجه (Levisage) - الخلود (L'immortalité) - الكفاح (Lalutte) - الإنسان العاطفي (Homo Sentimentalis) - المصادفة (Le hasard) - مبداء الساعة (Le Cadron) - الاحتفال (La Célébration).

وينفتح كل فصل من هذه الفصول الروائية الكبرى على فئات سردية وحكاية وخطابية متنوعة، سواء في علاقتها الإحالية على الفصول السابقة أو اللاحقة لكل فصل من هذه الفصول، أو في غياب تعلق قائم - مع إمكانية دلالية - فيما بينها، انطلاقاً من تحقق مستويات من التعدد الخطابي ومن تداخل النصوص الثقافية في هذه الرواية، أو إذا نظرنا إلى تلك المسائل من زوايا تركيبها لأشكال خاصة من «التضمينات» و «الشهادات» التي يتشكل منها المحكي الروائي في هذا النص. باعتبارها «تضمينات» لا تلامس فقط التعلق الإحالي السابق على كتابات كونديرا الأخرى، بقدر ما تلامس، كذلك، «تضمينات» أخرى متنوعة لعدد من الخطابات التراثية وغير التراثية، الفنية والشعرية والفكرية، عدا «تضمين» سياقات بيوغرافية لعدد مهم من رجالات الفكر والفن في العالم، وخصوصاً ما يتصل منها ببيوغرافيا غوته وهمنغواي:

الأول عن سيرته، ثم فيما يخص علاقته بمشيقته ماكسميليان لاروش (Maximiliane la roche). ويتم تمرير ذلك، عبر ثلاث مراحل خاصة في حياة غوته، كان من بين نتائجها كتابته لمذكراته «حياتي» التي تحمل عنواناً جانبياً، هو: «الشعر والحقيقة» (Dichtung und Wahrheit).

أما الثاني (همنغواي)، فيتم الحكم عن علاقته بالصحافة الحقيقية، عدا إدراج سياقات بيوغرافية أخرى تربطه بأشخاص بارزين، على مستوى المراجعين الأدبي والفكري والفني بشكل خاص.... إلى جانب هاتين الشخصيتين، يلمح المصنف

تؤشر القراءة الأولى في رواية «الخلود» (١)، للروائي وأنظر التشيكي ذي الجنسية الفرنسية، ميلان كونديرا (Milan Kundera)، وللوهلة الأولى، على أن أي جانب من جوانب قراءة هذه الرواية هو جزء لا يتجزأ من التفكير في شكل، أو في أشكال كتابتها أيضاً، الأمر الذي قد يفرض، في هذا الإطار، لجوء قارئ رواية «الخلود» إلى التوصل بنوع من التأمل الداخلي الموازي في نصوص كونديرا الروائية الأخرى، أي عبر اعتماد قراءة كلية فيها، وخصوصاً ما يتصل منها بضرورة الأخذ، هنا، بعين الاعتبار لهذه الشبكة الملائكية - التفاعلية، حتى لا نقول فقط بالتناصية، بين رواية «الخلود» وباقي الروايات الأخرى لكونديرا، وخصوصاً منها روايته الشهيرة «خفة الكائن التي لا تحتمل» (L'Insoutenable Lègèreté de l'être).

و يتم افتراض هذا المنحى الملام في القراءة، انطلاقاً مما تفرضه البنية الروائية الكلية، في روايات كونديرا، من تعالقات وامتدادات، سواء ما يتصل منها بالمرجعية الكتابية أو بالبناء الروائي لكل. ولربما كان هذا هو السبب نفسه الذي دفع بناهدين أوروبيين (٢) إلى دراسة الأعمال الروائية لميلان كونديرا في كليتها، وحتى قبل صدور رواية «الخلود» (عام ١٩٩٠)...

كما يتم التفكير في هذا كله، بناء على كون روايات كونديرا، أو بالأحرى تجربته الكتابية الروائية - وحتى النقدية - تشكل عالمًا روائيًا متماسكًا ومتطوراً - حتى لا نقول متكاملًا فقط - في الصياغة الشكلية - الكتابية، من رواية لأخرى، حيث إن كل رواية لديه تكاد تحاور سابقتها، من الروايات، على مستوى الإحالة والمرجع، سواء كان مرجعاً ذاتياً (مرتبطاً بالذات الكتابية نفسها) أو مرجعاً كتابياً (مرتبطاً بنمط الكتابة، و بميثاقها الروائي الذي يوظفها، ويحدد لها فضاء انكتابها وتجسيها)، ما دام أن السؤال السابق أصبح يطرح نفسه على مستوى الكتابة الروائية الجديدة - بمعنى التأخر زمنيًا - من داخل محافل السرد والمحكي، عوض اللجوء إلى تحقيق ذلك الطرح السابق لنفس السؤال في ارتباطه بتغيب أو باستحضار ذلك «الميثاق» المحدد لشكل هذه الكتابة ولحتواها، كما

تفصيل السرد أيضاً حول شخصية «بتهوفن»، وحول غيره من الشخصيات المرجعية الأخرى التي يستحضرها هذا النص... عدداً لجوته، كذلك، إلى تنوع فضاء حكيه بمجموعة من «الشهادات» حول تلك الدعوى الأزلية التي أقيمت ضد غوته، يذكر منها:

شهادة لراينر ماريه ريلكه، أكبر شاعر ألماني بعد غوته...

- شهادة لرومان رولان، أحد هؤلاء الروائيين الأكثر مقروئية، بين سنوات العشرينات والثلاثينيات...

- شهادة الشاعر بول إيلوار، وهو من أفضل ممثلي من سماعهم السارد بـ «الطليعيين»، ومن كبار مفني الحب، أو بالأحرى، كما يقول السارد، هو شاعر الحب، كما أنه صاحب ديوان «الشعر والحب».

غير أن الشيء اللافت للنظر، بخصوص البناء العام لهذا النص الروائي، هو أنه إلى جانب نهج الكاتب لأسلوب «الرواية داخل الرواية» كما يسميه السارد، هناك أيضاً التشديد على اعتماد شكل من التوازن بين «الحكاية - الإطار»: حكاية السيدة أنيس (Agnes) وبقيّة الخطابات المتخللة، ضمن شبكة من «البنيات السردية»، حتى لا نقول بالبنية السردية الواحدة في هذه الرواية. ويتم تمرير ذلك، عبر ما توفره تلك الانكسارات التي تطال خطبة الحكاية - الإطار، وكذا بقية الخطابات المتخللة بين ثأيا هذه الحكاية، التي يفتتح بها المحكي الروائي في هذا النص، حيث يشاهد السارد، من كرسيه الطويل وهو ممدد مقابل مسبح رياضي بباريس، المرأة المسماة (أنيس) بالمسبح، باعتبارهما الفضائيين اللذين يفتتح عليهما المحكي، في الوقت الذي ينظر فيه السارد حضور البروفيسور أهيناريوس (Avenarius)، ثم، بعد ذلك، وهو (أي السارد) ممدد على السرير، يسمع الأخبار الصباحية وحالة الطقس، ويستمدد خياله صورة المرأة (أنيس)، فيتساءل عن هويتها، وتتم هذه الاستعدادات لدى السارد انطلاقاً من اعتماده لتقنية محددة، يمكن الاصطلاح عليها تجاوزاً بـ «تأمل الاستعداد»، حيث عادة ما يلجأ السارد إلى استعادة بعض الشهادات والمفوضات من المقاطع السردية - الحكائية السابقة لكي يتاملها في المقاطع اللاحقة، ذلك عبر أشكال من التسلسل والتداعي بين الشخصيات وحكاياتها من ناحية، ثم أيضاً عبر أشكال معينة من «تقلات السارد»، في إطار من التناغم الموسيقي الأخاذ، تدخل هذا العالم الروائي المسبح الذي تشييده رواية (الخطوة) بزمينته وفضاءاته وشخصوه المديدة من المقاطع المتخللة، وخصوصاً منها «خطابات السارد» التي تليها ناحية ثانية، بما يشبه كتابة رواية «الخطوة» بزمينته وفضاءاته وشخصوه المديدة، دون أن

يكون ذلك صحيحاً. وهي الخطابات التي تفتح أطقاً تحليلياً آخر لمعانيه مفهوم «الرواية»، كما يتبلور عند السارد - المؤلف، في هذا النص، من داخل المحكي نفسه - كما من خلال نظريته - كن «الرواية، عنده، يجب ألا تشبه سباقاً للدرجات، لكن عليها أن تشبه ليفة، حيث تمرر كمية من الأطباق»، يمثل تلك «الأطباق المعرفية والجمالية» العديد التي تقدمها لنا هذه الرواية، وكأنا نعيد اكتشافها من جديد، وهي تروي سيرة المعرفة وسيرة الحضارة الأوروبية، هاته التي ساهمت العديد من الأسماء في بنائها وفي تخليدها أيضاً (في الفكر والمسياسة والتاريخ والرياضيات والأدب والرسم والموسيقى والعشق والجنس...).

ومن بين أهم العناصر الروائية الأخرى التي تفتح مجالاً خاصاً للمقاربة والتحليل في هذه الرواية، يمكن أن نتتبع، عن قرب، طبيعة هذه العلاقة «الجدلية» القائمة بين عنوان هذه الرواية «الخلود» وبين بقية مكونات الفضاء النصي فيها (على مستوى المحكي)، وتحديداً عبر تتبع توليفات هذه العلاقة التي تقرض نفسها، خصوصاً بين عنوان هذه الرواية وعنوان أحد فصولها (الفصل الثاني الحامل لنفس عنوان الرواية «الخلود») من ناحية، وبين المحتوى الأطروحي / الدلالي للرواية ككل من ناحية ثانية، أي في ارتباط هيمة «الخلود»، هنا، بالمجال الروائي بشكل خاص، ثم بالمجال الكوني بشكل عام...

فالمقصود بـ «الخلود» عند السارد، بخلاف مفهوم غوته له، هو الخلود الدنيوي، أي خلود أولئك الذين يبقون بعد وفاتهم في ذاكرة الأجيال التالية.. كما يتم التمييز لديه، أيضاً، بين «الخلود الصغير» و «الخلود الكبير». ويتتبع السارد تجليات هذه الثيمة، أي الخلود، في ارتباطاتها، هذه المرة، برجاتالات الدولة: كفرنسا وميتران، هذا الذي أعطى حيزاً أكبر للخلود في أفكاره، وهاليري جيسكار ديستان، سلف ميتران في رئاسة الجمهورية، وهو الذي ربط بين الخلود والموت، باعتبارهما زوجاً لا ينفصل، وجميعي كارتير، الذي بحث عن الخلود في الرقص رفقة معارفه وحراسه الشخصيين، وهو ما يسميه السارد بـ «الخلود المضحك». ثم في ارتباطات الخلود، أيضاً، برجاتالات العلم والتكنولوجيا، كما هي الحال لدى عالم الفضاء تيوشو براهي، هذا الذي انفجرت مثانته بعد أن عدل حياة عن رغبته في الذهاب إلى المريخ، فارتبط بدوره بالخلود المضحك، أو أيضاً لدى الروائي روبرت موزيل، الذي توفي وهو يرفع أثقالاً، فضمن لنفسه، هو، كذلك خلوداً مضحكاً...

ومع التناغم السردية والحكاية، الموازين للحكاية - الإطار (حكاية أنيس)، يتخذ مفهوم الخلود دلالات أخرى، وذلك بموازاة مع اشتراط صوت غوته، ومن ثم

صدا ذلك، فإن الخلود، الذي تحاول هذه الرواية الحديث عنه وبالتالي تتبع تلويناته الثيمية والدلالية (أو أيضاً التاريخ لمفهومه وفكرته، ومن ثمة لرجالاته...)، لا يخرج في هذه الرواية أو في غيرها من روايات كونديرا الأخرى، عن معنى الكينونة والوجود، وهو ما لا يلغي، كذلك، محاولة السارد «تخليده» هذه الرواية ذاتها من الداخل، ومن ثم تخليده كاتها أيضاً، هذا الذي يستحضر ذاته (اسمه) داخل هذا المحكي العام لرواية "الخلود"، سواء من مواقفه كسارد، أو أيضاً ككاتب ضمني يتماهى مع الكاتب الفعلي، على الأقل على مستوى الاسم والمرجعية.. ليست الرواية، في نظر كونديرا، هي "سيرة" نثر عظيمة يقوم المؤلف باستكشافها، عن طريق ذات تجريبية (شخصيات) ببعض ثيمات الوجود الرائعة" (٣). فإذا كانت «شهادة» رومان رولان السابقة تدور حول طبيعة العلاقة الغرامية والعاطفية القائمة بين غوته وبيتهوفن وأشيم أرنييم والكونت هرمان فون باككر - مسكاو وغيرهم من العشاق من ناحية، وبيننا من ناحية ثانية، فقام الروائي رومان رولان، في سياق آخر، بتفسيرها بالتقسيم، من خلال بحثه المنشور حول "غوته وبيتهوفن"، فإن هذه الرواية، أيضاً، يمكن اعتبارها بمثابة شهادة "تخليده" لسيرة الكتابة عند ميلان كونديرا نفسه، بما أن أعمال كل روائي تحتوي رؤية ضمنية لتاريخ الرواية، فكرة عمّا هي الرواية (٤)، على حد تمثيل الكاتب نفسه، في كتابه الشهير "فن الرواية"، وكما حاول هذا الروائي التعبير عن ذلك، أيضاً، في روايته "الخلود"، على مستوى لجوئه إلى خرق قانون هذا الجنس الأدبي، حيث تصبح الرواية، عند كونديرا، هي تلك الرواية "غير القابلة لأن تروى..."

هوامش:

Milan Kundera, L'immortalité, traduit de (١) Tchèque par Eva Bloch, nrf, Gallimard, 1990.

Sylvie Kichterava, les romans de Kundera et les prolèmes de la communication.

Eva le Grand, Esthétique de la variation romanesque chez Kundera, in: L'infini (5), Hiver 1984.

(٢) ميلان كونديرا، فن الرواية، ترجمة أمل منجور، الطبعة العربية الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٩، ص ١٦٦.

(٤) نفس المرجع، ص ٩.

اقترب خلوده أيضاً، حيث إن "الخلود" و "الموت" يكونان ثنائياً غير مجزأ، أكثر جمالاً من ماركس وإنجلس أو من روميو وجوليت أو من نوريل وهاردي. فرغم انشغال غوته الشديد بـ "نظرية الألوان"، التي يعتبرها من أهم أعماله، فقد ترك مخطوطته تلك وسافر عام ١٨٠٨ للملاقاة قائد حربي خالد، هو أيضاً، ويتعلق الأمر بنابليون...

إلى جانب ذلك، لم تقت السارد فرصة التمييز بين خلود الشعراء وخلود القادة، هؤلاء الذين يظلون أكثر خلوداً، وهو ما يستنتجه السارد نفسه من خلال إدراجه لتلك المحاورة الشهيرة بين نابليون وغوته...

ثم ينتقل السارد إلى الحديث عن الخلود عند غوته، هذه الشخصية التي يفتن بها السارد، باعتبارها تشكل المركز ومتنصف التاريخ الأوروبي (حيث ما فتى السارد يصفه بالعظيم والكوزموبوليتي ورجل الطبيعة ورجل التاريخ)، يصكي عن ذلك، انطلاقاً من علاقة غوته، المتعولة والممتدة في الزمن وفي المحكي الروائي الواقعي في هذه الرواية، مع بيتينا (Bettina، ابنة ماكسيميليان لاروش عشيق غوته، في سياق حلم كل واحد منهما بالخلود، هذا الذي نعلم به منذ الطفولة، يقول السارد، وكلما اقترب الشخص أكثر من الموت اقترب أكثر من الخلود.. وذلك قبل أن ينتقل السارد إلى الحديث عن الخلود عند بيتهوفن، حيث تنتهي لحظة غوته العظيمة، عبر توقفه عند قصة قبة بيتهوفن الخالدة، في الوقت الذي يبرز فيه السارد إرنست همنفواي رافضاً للخلود (وهو ما يلمسه من خلال هروب همنفواي إلى كوبا للاستقرار بها بعيداً عن الناس - رفضه الذهاب إلى استوكهولم لتسلم جائزة نوبل...)، وهو ما جعل همنفواي، يقول السارد، يشعر بالرعب كلما أحس باقتراب الخلود منه، وبشكل أسوأ حتى من الإحساس بالرعب من الموت نفسه.

بموازاة مع ذلك، يرصد السارد رغبة "بيتينا" نفسها في تحقيق الخلود الكبير، بما هي رغبة تتجسد في تجاوز النفس لمعانقة التاريخ والذاكرة الأبدية.. ثم يعود السارد، في فصول أخرى، وتحديداً في الفصل الرابع "الإنسان العاطفي"، لينقل لنا، مرة أخرى، حواراً فريداً بين غوته وهمنفواي حول مفهوم الخلود تحديداً، في علاقاته بالكتابة وسيرة الحياة، وذلك في إطار شكل من الميثا سرد، هذا الذي تكسر عنده الحدود، في هذه الرواية، بين المحكي الواقعي والمحكي التخيلي: "لا تقم بدور المغفل يا إرنست، قال غوته. أنت تعلم أننا في هذه اللحظة لسنا سوى الفانتازيا النزقة لروائي يقولنا ما يتوحي هو نفسه قوله وما يرجح أننا لن نقوله قط..."

المستنسخ الصوفي في "مسالك الزيتون" (نحو مشروع استيطقي للتمثل)

د. هشام العلوي

صبيح التناول

تطلق هذه المقاربة من طرح سجالي، للعلاقة المفترضة بين الخطاب الصوفي والرواية بالمغرب، يذهب إلى أن وعي كتابا السرد بالتراث الصوفي، وسعيهم إلى استثمار معطياته الفكرية والتعبيرية والجمالية ضمن أعمالهم الروائية والقصصية كذلك، قد ارتبطا (أي هذا الوعي وهذا الوعي) زمنيا بمرحلة السبعينيات، وفيها بما يمكن أن نسميه بطور التجريب في مسار الكتابة السردية المغربية؛ بحيث يصعب الحديث عن كتابة تؤسس استراتيجيتها على المكون الصوفي قبل أن يخوض المبدع المغربي مناصرة التجريب في العقد السبعيني. وهب، أن جل النصوص السابقة عن هذه الفترة، سواء كتبت بالمغرب أو الفرنسية، ظل ناعلاها مع الظاهرة الصوفية مطبوعا بشيء من العفوية أو السذاجة على المستويين الفكري والفني، ومقتربا بتصوير سائد يخلط بين التخيل الشعبي الممتد في اليومي والغمي، والذخيرة الصوفية بضمير المعنى التي تشكل رافدا من مجموع روايد هذا التخيل، كما تتمتع باستقلالها وخصوصيتها، وبالتالي تستدعي إدراكا عالميا بثوابتها وحدودها، ومفكرا في إمكانية العبور بها من حقلها الأصلي، باعتبارها تاريخيا ومفاهيم وكرامات، إلى الحقل السردية بوصفها مادة حكاية ومقومات خطافية، والواقع، أن اسلاخ هذا الإدراك، الذي نشأ كما ذكرنا بدءا من السبعينيات مع ممارسة الروائيين للتجريب، تجلّى في ثلاث صيغ للتناول:

١- يعتمد التناول الأول إلى تخصيص المحكي بالمكون العجائبي أو السحري للخطاب الصوفي، على أساس أنه وسيلة بليغة في وصف تناقضات الواقع، أو التعبير عن لواقعيته، أو الهروب من انهماكاته وانكساراته. ولعل التجوّه إلى العجيب أو الخارق

المستمد من سير الأولياء ومناقبهم، كان في الغالب يتخذ شكل قناع أو تقيّة تجاه وضع سياسي واجتماعي موسوم بالقمع، وقد لا يتردّد في ردع كل محاولة تمتطي أسلوب المواجهة والإدانة المباشرة.

٢- ينتصر التناول الثاني لفهم انتفاح الجنس الروائي، وقابلية هذا الأخير للتعاور مع أنواع أدبية وتمييزية متعددة ومختلفة، واحتوائها أيضا. وهكذا اقترن نهل الكتابة المغربية من المعين الصوفي بهاجس تقويض آفانيم وأفانق شمرية الرواية كما تقدمها نظرية الأنواع، وتشديد هوية أجناسية جديدة، بعيدا عن المعايير الغربية الجاهزة. الأمر الذي سيمهفها عن اكتفاء نبض المجتمع المغربي، واعتماد قوالب فنية قادرة على تشخيص أوضاعه، وطموحاته وأحلامه، ومفاناته... إلخ.

٣- لا يكتفي التناول الثالث بتوظيف الخطاب الصوفي داخل إطار ذرائعي فحسب، كما هو شأن التناولين السابقين، وإنما يروم مسح مبادئه وينتبه على مجموع العمل الروائي، على اعتبار أنهما مصدران لازمان لكل من يسمى إلى بلورة مشروع استيطقي في الكتابة السردية انطلاقا من الإرث الصوفي.

وإذا كان بعض الدارسين (١) يرى أن المشهد الروائي المغربي لم يستطع بعد، أن ينتج نصوصا ترتقي إلى هذه الصبغة من التناول، فإننا نعتقد، في المقابل، أن

يعتبر نص «مسالك الزيتون» الزيتون» خامس عمل سردي طويل للميلودي شغموم

هناك أعمالا تطن عن أهليتها للانخراط في هذا المنحى، وتقوفاها في استيحاء الخطاب الصوفي لنحت مختلف وحداتها الصورية. ولعل نص «مسالك الزيتون» (٢) للميلودي شغموم نموذج دال ومتميز لاستراتيجية الكتابة الروائية التي ينتظمها المستنسخ الصوفي في بناء المقولط، والتلفظ، على حد سواء.

ويعتبر نص «مسالك الزيتون» خامس عمل سردي طويل للميلودي شغموم، ضمن مشروعه الإبداعي الموزع بين القصة القصيرة والرواية. وإذا كان هذا النص لا يقل، عن باقي أعمال المؤلف، تقويضا للأنماط المألوفة على مستوى الكتابة السردية المغربية، وتتميز عن جل المحاولات الطليعية الموازية التي تروم تحديث طرائق وأساليب تلك الكتابة، وبلورة مفهوم جديد ومختلف للأدب، فإنه يكاد يكون أكثرها تجريبا للأشكال، وتهجينا للخطابات، وخرقا لنجوم ومواقف الأنواع، وتفعلا على النمذجة أو التجنيس، واستغزانا للمتلقي الذي لا يسعفه أفق الانتظار السائد على ولوج عتبة، والقبض على مفاتيحه.

واللافت، أن «مسالك الزيتون» تخترقها مجموعة من النصوص والمعارف النابعة من سجل التصوف، تتظاهر على صوغ مادتها الحكائية وأساليبها التعبيرية وتشكيلها المعماري. لقد استقى الميلودي شغموم ذخيرة وأزنة من المفاهيم والتصورات على شكل أبيات شعرية، ومقاطع نثرية، وتمثيلات اليقينية، وعبارات مسكوكة؛ ثم عارض القوالب الخطابية للكرامات، واستثمر بعض مضامينها وأحكامها ووقائعها، واستمد القسمات الوجدانية والجسدية والسوكية لشخصونه من تراجم الصوفية ومناقبهم. وهذا فضلا عن أنه هيكّل فصول روايته، وربّتها داخل قسمين كبيرين، ووضع لها عناوين رئيسة وأخرى فرعية، وذيّل جزعها الأول بخلاصات ونتائج، مما يعطي لقارئ هذا المعمار

مماثل لـ "نيتشه"، لما ذهب إلى أن ما ينبغي الاحتفاظ به من أنساق الفلسفة هو قيمتها التعبيرية، وليس حقائقها ومعارفها التي قد تتلاشى أمام الاكتشافات المتواصلة. ومن ثمة، يجب أن نقرأها كما نقرأ أي إبداع فني يحتمل إلى مقاييس الجمال والنوق (٣).

ويمكن، كذلك، أن نستشف خصائص هذا الجانب الأسلوبى في لغة الشطح، وبلاغة المسخريّة، وأبجدية أعضاء الجسد، وغيرها من التقنيات الناطقة لمحكي مسالك الزيتون، والمستلهمة تحديداً من الخطاب الصوفي.

أما بـمـصـوصـ تمثل النص للمستنسخات ضمن مستواه الحكائي، فيكفي أن نشير إلى ظاهرة "المسخ" التي تبين سيمولوجية الشخصور، وتؤطر حركيتها وفعلها على امتداد البرنامج السردي. مع العلم أن هذا التمثيل يطال عناصر ووجندات ككأثية أخرى، نحو: الزمن والقضاء ومجرى الأحداث... إلخ.

صيرورات الشخصور

تتج "مسالك الزيتون" بأساليب المسخ، وتعريف شخصوصها سلسلة من التحولات التي يمتزج فيها المؤلف بالمدّهن، والحلم باليقظة، وتتواصل بصدها الوصف الموضوعي مع الهذيان والاستيهام. لكن المتفحص لتجليات هذا المكون، في ثانيا النص، لا بد أن يستتج أن جذوره الفلسفية والصوفية تكاد تغلّي قيمته الفنية أو النقدية، لا سيما وأن "مبدأ المشاركة" و "فكرة التناسخ" هما من أبرز القضايا التي عالجها الميلودي شغموم، نظرياً، بـمـصـوصـ الخطاب الصوفي، ومن أهم القوانين التي تحتمل إليها مسالك المريدن خلال تشوهم إلى الولاية وأثناءها، فيتقلبون على المراتب والأحوال والأجسام، حتى يبلنوا أعلى طبقاتها أو يبرهنوا على تفرقهم وهوة بركتهم. وإذا كان الله، من منظور ابن عربي أو الحلاج، يتعين في الموجودات ويظهر لاهوته في ناسوت الخلق (٤)، فإن اكتشاف أسرار الألوهية يكسب الولي قدرة مماثلة (٥) على تمثيل هيات الأشخاص والأشياء،

تتج "مسالك الزيتون" بأساليب المسخ وتعريف شخصوصها سلسلة من التحولات

والترحال بين الكائنات والماهيات. والملاحظ، أن تراجم الصوفية ومناقبهم حافلة بأخبار من قبيل ذلك، إذ يتحول بعضهم إلى طائر للجلال أو نون للكهوف، أو يستمر صورة أسد مفترس (ص٤٣)، أو قد يتحلل حتى يصبح بقعة ماء أو مادة لطيفة كرائحة القرنفل (ص٦٨) إلخ. وهذا، زيادة على تنقلهم التصاعدي بين الدرجات الوجدانية (الصـبـ السماع - الذكر - الشطح) (٦) والمرهانية (التحلي. التحلي. التحلي) (٧)، التي تتخلل سلم التصوف، وتستلزمها سيورة التسامي والتوق الدائم إلى الأرقى والأقصى. ومن هنا يمكن للمرید أن يبدو في صورة عاشق أو مجنون أو سكير، كما يبرز في هيئة شيخ أو إيلس أو إله... إلخ (٨).

استناداً إلى ما سلف، نرى الاضطراب والتيه والسياحة المتواصلة التي تنظم عوالم "مسالك الزيتون" عموماً، وشخصوصها على وجه التحديد؛ حيث تمس الذوات مموج متعددة تستتبع مجموعة من التقلبات والملايسات على مستوى الأمكة والأزمنة والوفاق:

- ١- سياحة في الأبدان يمارسها كل من السارد و "زكية"؛
- ٢- السارد بومة، سمكة، طائر.
- ٣- زكية سمكة جنبة البحر، غيمة صغيرة، فرس جموح.
- ٤- سياحة في الماهيات، تتسحب على معظم الشخصور، وتتلسمها في تعدد الكنى وانزياح السلوك أو الصفات الخلقية والخلقية نحو التشاكل مع كينونات طبيعية، وتاريخية، ورمزية؛
- ٥- الحقل الطبيعي؛
- ٦- زكية التنازع، الملوخية، العنب، الزيتون، مسالك الزيتون، الجبل، البحر،

السمح، الغابة.

- عشيق زكية بغل، ثور بدائي عجل.
- كاف حمار.
- راء بقرة.
- السارد كلب أهلي، طلووس.
- المحققون هشران؛ أولهم أصفر وثانيهم أبيض وثالثهم أسود.
- أهل الخمارة حيوانات الحديقة أو "السيرك".

« الحقل التاريخي:

- زكية زرقاء اليمامة، بينيلوب، امرأة لوط، الشيخ الكامل.
- السارد سيدي قدور العلمي الحلاج (حينما يهدد الزنيانية بالانتفاخ حتى يملأ الحيز كله) (٩).

« الحقل الرمزي:

- زكية زانية مسلمة التاريخ والجغرافيا مكاس لتصبية قطب.
- السارد كائن أسطوري له عشرون روحاً، كليي ذو نزعة صوفية، مجنون، درويش، نبي، شاعر، رجاله عنين.
- راء أمثلة، مربية، حاجة، بغي.
- وموازاة مع ترحال الذوات ومناهاتها في الأجساد والهوايات، تجري سياحة في البلدان (١٠)، والحقب الزمنية، فتتغنى التغمم بين الماضي والحاضر، وتتناسخ الأفضية والأشياء والمدن؛ وكان الأمر يمتلئ باللمحة الصفر السابقة عن عالم الحدود والأسوار (ص٩٧)، أو بإشرافه درويش رفعت عنه حجب البصر، فشاهد بين البصيرة والنوق، وهو لم يبرح مكانه (ص١٠٢)، تماطفا ماديا وجندابا وجدانيا يكتنم الماهيات، فتستحيل الأنا والها والآن كتلة متجانسة:

"... فأخذت بصيرتي تنفتح، وبدأت الأشياء تأخذ تدريجياً أكثر من موقع (...) وما أنا أعيش في القصبة والزيتونة وبنجة والبيضاء وباريز وتور من غير أن أحس بالحدود، وما أنا أعيش في أماكن عديدة وأزمنة عديدة وكائنات عديدة كما علمني الرب أن أعيش داخل (موكب الأسماء والفرشات والطيور والشعراء والأطفال والروائح والجبال والبحار) وخارج

الموكب، وكسان كل شيء بداخلي أو خارجي في نفس الوقت (...) فتصبح القصصية عينا (...) مجرد سمكة في البحر أو طائرا في أعلى الجبل... (ص ١٠١).

... "العين التي تصبح رملا جبلا بصرا خمرًا سماء ظلًا وترا، تمارس كل التحولات صباح مساء..." (ص ٨٦).

... "دائما سأظل أذكر وقع حذاك العالي الكعبين يندق على رأسي الجبلين (تهديد الغمازتين) ليؤكد لي متعديا أن ما يفصل بين الجبل والجبل، بين النهد والنهد، بين البحر والبحر، لتجري بينهما الحقول والوديان كما تجري الفسائد بين الشفتين... واحد، هو هو" (ص ٩٦-٩٧).

والواضح، أن هذه المسوخ المطردة والصبرورات المتجددة باستمرار في محكي "مسالك الزيتون"، تعدو مسألة التشويه الجسماني المتفر عن القلق أو السخرية، وكذا هاجس تعجير انفلاق الشخصية الروائية ومحو تضاريسها العنصرية والاجتماعية (١١)؛ لأنها يبلوران خطابا حول "المتاجسدي" كما تتحدث عنه أدبيات التصوف، وتشخصه "أرض الحقيقة" و"مدائن النور"، التي خلفت من بقية خميرة طين آدم؛ وحيث تسمي الحياة مجالا مطلقا للمجاذب والفرائد، ويستطيع المريد تخير الهياكل والصور كيفما شاء، وجمع الضدين، والتواجد بمكانين في نفس الآن، وتبدو المخلوقات من حيوان ونبات ومعدن حية ناطقة تتمتع بالسن ولغات، وتظهر الأحلام والأوهام والماني حرة محسوسة وملبوسة، دون حاجة إلى تخيل أو تأويل أو بلاغة المجاز، ومن غير أن يحجمها النقل بغيره والواقع الاعتيادي بصفوه وأزماته (١٢).

ومحصلة القول، إن المحكي "مسالك" ليس في الأصل سوى توضيح محكم لجملته من الكرامات، وتكثيف كمي وموضوعاتي وفني لأقوال وأفهام استعارها الشخص من صوفية وأولياء، كانوا عند تلفظها أو إنجازه، قد احتذوا مثل القديسي، من خلال تجليه في أربعة

تتخذ معظم التفاصيل موقعا معينا ضمن صيغ التعالق بين الدنيوي والقسدي

نماذج سلوكية لاشعورية:

الأسطورة والنبوة والإبسية والنعم. إن النص "مسالك الزيتون" حقل إبحائي باستياز، إذ تكتسي معظم التفاصيل والجزئيات، مهما ضللت أهميتها السردية، بعدا دلاليا مقصودا، وتتخذ موقعا معينا ضمن صيغ التعالق بين الدنيوي والقسدي في التصوف الإسلامي، وتساهم في تشخيص رؤائي واستطفي للأفهام الفكرية التي انتهى إليها الملوذي شغفهم، حينما عالج هذه الإشكالية في مؤلفه النظري الموازي لهذا العمل الإبداعي.

الهوامش:

(١) - راجع في هذا الصدد دراسة الناقد محمد علوط، "الخطاب الصوفي في الرواية المغربية: الزاوية للتهامي: الوزاني نموذجاً"، ضمن الرواية المغربية: أسئلة الحداثة، دار الثقافة ومختبر السرديات، البيضاء، ١٩٩٦، ص ١٢٣-١٢٤.

♦ - صدرت عن منشورات السفير، مكناس، ١٩٩٠.

♦♦ - إن خطاب المستمخات لا ينفد إعادة إنتاج التراثي ضمن هواله وأشكاله الجاهزة فحسب، وإنما يستحدثه ويخضعه لتمايق معاصر. انظر علوش (سميد)، المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، البيضاء، ١٩٨٤، ص ١٢٢.

(٢) - المتخيل والقديسي في التصوف الإسلامي: الحكاية والبركة، منشورات مجلس مكناس، ١٩٩١.

♦♦♦ - Incipit.

(٣) - نيتشه (فريدريك)، الفلمسة في المصير المأساوي الإغريقي، تعريب: د سهيل القش، الطبعة الثانية، المؤسسة

الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص ٤٨، ٤٤، ٢٨-٤٩.

Cf : Deleuze (Gilles), Nietzsche, Ed. P.U.F., Paris, 2691, p.02.

(٤) - تميز (آدم)، الحضارة الإسلامية، تعريب: محمد عبد الهادي أبو زيدة، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ت)، المجلد الثاني، ص ٦١.

(٥) - يقول أبو يزيد البسطامي: "أوفى صفة العارف أن تجري فيه صفات الحق، ويجري فيه جنس الريويبة". راجع: المتخيل والقديسي، مرجع سابق، ص ١٨٩.

(٦) - حميش (سالم)، "في التصوف بين التجربة وإنتاج الجمال"، ضمن مجلة الوحدة، العدد ٢٤، كانون الأول ١٩٨٦، ص ١٥٢-١٥٣.

(٧) - ابن عربي (محيي الدين)، الفتوحات المكية، المجلد الثاني، ص ٤٨٣، - ٤٨٥.

(٨) - المتخيل والقديسي، ص ٢٥٤-٢٥٥.

(٩) - يحكي السارد هنا العلاج دون أن يسميه، حيث قيل إن هذا الأخير انتفخ وتضخم حتى ملأ حيز بيته، فلم يستطع أحد إخراجه.

راجع المتخيل والقديسي، ص ٨٤.

(١٠) - صرف الصوفية برحلاتهم وحبهم للسفر والطواف بالأقطار والأمصار. وقد كان بعضهم يزاول السياحة بواسطة القلب فقط، أو بساط سحري، أو يمتطي قوس قزح، فيقطع المسافات الطوال ويحجب أرجاء الشرق والمغرب في لحظة أو ليلة واحدة على أقصى تقدير. راجع المتخيل والقديسي، ص ٢٤٥، ٢٤١، ٢٢-٢٣، ٢٤٠.

(١١) - فان بورن (مارتن)، "الجسد الفسوفيسكي: تمظهراته لدى غومبروفتش"، ترجمة: د. حسن التميمي، الملحق الثقافي، جريدة الاتحاد الاشتراكي، ١٠ تشرين الثاني ١٩٩٥، ص ٢.

(١٢) - الفتوحات المكية، المجلد الأول، ص ١٢٣-١٢٤.

يعان البحث النظرة المسائدة لأدب الأطفال والطفل في الأدب، إذ أصبح الطفل مخاطباً ومتلقياً بعد أن كان موضوعاً، ويشير إلى مدى إسهام المرأة في تحديد هذه النظرة. ويمالغ خصائص الكتابة للأطفال من خلال الاعتبارات التربوية والفنية وصلتها بالمرأة الكاتبة، ولا سيما البعد التربوي والتربية الثقافية. ويخصص متن البحث لتطور كتابة المرأة القصصية للأطفال في سورية من جانبين: الأول نظرة كمية، والثاني نظرة نوعية حول الموضوعات والقيم والأفكار والرؤية الفنية وتقانات مخاطبة الأطفال. ويختتم البحث بخلاصة فكرية وفنية.

١- تمهيد:

ثمة ظاهرتان رافقتا ظهور أدب الأطفال ولطوره في الأدب العربي الحديث خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، وتبدي الظاهرة الأولى في خروج أدب الأطفال من أحضان التعليم، فقبل البعد التربوي على بقية الأبعاد الأخرى، بل إن بعض أهم كتاب أدب الأطفال أمثال كامل كيلاني (مصر) من جيل الرواد وصالح عبد الصبور (مصر) من جيل المؤسسين في تحديث الأدب، عدوا الكتابة للأطفال عملاً تربوياً بالدرجة الأولى، على الرغم من وفرة اشتغال الأول على التاليف والترتيب والاقتباس، وعناية الثاني بالتمريب والاقتباس، ولو نظرنا في معجم "الأعلام" للزركلي لوجدنا تفصيل القول في الإنتاج الأدبي للراشدين، وإغفال الكتابة للأطفال أو الاكتفاء بمجرد الإشارة إليها نشاطاً تربوياً يُضاف إلى فاعليته الثقافية. وظلت هذه الظاهرة ملازمة لكاتبة أدب الأطفال في الأدب العربي الحديث حتى نهاية خمسينيات القرن العشرين مع اتساع قنوات مخاطبة الأطفال في الوسائل المقررة والمسموعة والمثوية من جهة، وتنامي الوعي بنظرية أدب الأطفال من جهة أخرى كما هي الحال مع علي الحديدوي وأحمد نجيب ومهد التواب يوسف (مصر) من جيل رواد البحث في أدب الأطفال والطبيب الفقيه أحمد (تونس) وهادي نعمان الهيثي (المراق) وعبد الله أبو هيف وعبد الرزاق جعفر (سورية) ومحيي الدين خريف (تونس) ومحمد إبراهيم حور (الأردن) وغيرهم من أصحاب الدراسات المتعددة في التطوير لأدب الأطفال في الأدب العربي الحديث. ويُضاف إلى ذلك دخول أدب الأطفال في صراع الأفكار والتنازع الأيديولوجي من جهة ثالثة مما لفت الأنظار إلى وظائف أدب الأطفال في الخطاب الثقافي العربي، إذ لطلما خوطب الطفل العربي من جهات خارجية في مستينيات القرن العشرين وسبعينياته من خلال سيول الكتب والدوريات العربية أو المؤلفات والمحنة بقدر كبير أو قليل، ثم شارك بعض كتاب أدب الأطفال في تعزيز خطاب ثقافي مبرمج وفق أهداف مختلفة حسب منتجي هذا الأدب أو معيدي إنتاجه كما هي الحال مع سلسلة "أيد بيرد" (لندن) التي وزعت كميات هائلة لأكثر من ألفي عنوان في سلاسل متعددة^(١).

أما الظاهرة الثانية فهي النظر إلى الطفل موضوعاً حتى

مطلع القرن العشرين حين بدأت الانعطافة الواضحة في النظر إليه مخاطباً ومتلقياً لأدب مكتوب له، ولعلنا نستذكر أبحاث عدد من الرواد الكبار ممن شغفوا هذه القضية أمثال محمد العروسي الخطوي (تونس) والبيهر الهاشمي (لبنان) وعبد العزيز المسالح (إليمن) وروكس بن زايد (الأردن) وأحمد أبو سمدة (لبنان) وغيرهم، وتشير في هذا المجال إلى شهادة محيي الدين خريف (تونس)، المكتوبة عام ١٩٧٥ عن تجربته الطويلة مع الطفل موضوعاً، وليس مخاطباً، فقد كتب عنهم أكثر من عشرين سنة، ولكنه لم يكتب لهم لمسيبين اثنين، الأول "هو ما اعتدته من معاملة مع الكبار وما رأيته من إغفال وصمت وتناقض ورفض بدون نقد وفحص في أغلب الأحيان، وهو شيء لا يشجع على التمدادي في التمدادي على حد قول المثبي، والثاني هو مبادرتي لتعليم الأطفال خلال عقدين من الزمن، وما رأيته بما أستطيعه بأدب المحور. وهو ما يتناول فيه من الشعر خاصة قطعاً قديمة لا تبرع عن واقع، ولا تمس عالم الطفل، ولا تحرك إحساسه من أمثال ربيعية صفدي الدين الحلبي أو أحمد شوقي^(٢).

وقد شهدت سبعينيات القرن العشرين الانعطافة من الطفل موضوعاً إلى الطفل مخاطباً من خلال الاعتراف بأن ثمة أدباً للأطفال له خصائص ومميزات واعتبارات تربوية وفكرية وهنية، أما مكانة إسهام المرأة في تطور هذه النظرة إلى أدب الأطفال فهي محدودة إلى وقت قريب رغم أولوية اضطلاع المرأة بالعمل التربوي من البيت إلى المدرسة والمجتمع، وتزعم هذه المحدودية إلى المدى الضيق لمشاركة المرأة الاجتماعية والثقافية والأدبية، وقد طغى على هذه المشاركة تمهيرات وضع المرأة دون العناية بمخاطبة الأطفال، وهي مسألة سائدة منذ القديم، ففي أغاني ترقيص الأطفال أو هدهدتهم أو ملاعبتهم تفصح المرأة مباشرة أو بالملحأ عما تمناه، فتتردد لنفسها الشكوى والتذمر والمذاب، وهي موضوعات قصية عن الأطفال، ولا يتواصلون معها بالنظر إلى عمرهم من الرضاعة إلى ما قبل الخامسة.

إن تقصياً صريحاً لدى إسهام المرأة في تطور هذه النظرة يشير إلى ما يلي:

١- ظهور المرأة الكاتبة للأطفال المتأخر قياساً إلى كتابة

صلة المرأة بالبعد التربوي لأدب الأطفال عميقة وشديدة الفاعلية

الرجل، فلما نفع على رائدات في هذا الميدان حتى نهاية خمسينيات القرن العشرين.

بـ دخول المرأة الكاتبة للأطفال إلى رحاب الكتابة عن طريق التعريب والتوليف غالباً حتى مطلع السبعينيات من ذلك القرن، وقد انتشر مثل هذا الإسهام في العقدين التاليين لذلك، ونذكر من هؤلاء المترجمات في سورية فريزة التجار وناديا خوست وأوديت سلوم وحياة سليمان وماري لور سمعان وهيفاء طعمة ولطفية ديب عرنوق وعصون رفعت عرنوق وروز مخلوف ورياب هاشم.

ثم انتقلت العناية بأدب الأطفال إلى البحث، ونذكر من هؤلاء الباحثات: نبيلة الرزاز النجسي وندوة النوري ونجوة قصاب حسن، وأريقت قاضي وفاطمة الما والهيام أبو السعود وصالحة سنقر ودلال حاتم وناديا خوست وقمر كيلائي ومريم خبير بك وهالة الأتاسي ولينا كيلائي وفلكة أبيض وسلوى الجابري ومها عرنوق، ولعلنا نشير إلى أن هذا الإسهام في البحث اقتصر على كتابة بحوث ومقالات مفردة، ولم تصدر كتاباً عن أدب الأطفال باحثة منهم حتى الآن.

٢- خصائص الكتابة للأطفال وصلتها بالمرأة الكاتبة:

تواضع منظرو أدب الأطفال على قواعد ومعايير سميت الاعتبارات التربوية من جهة، والاعتبارات الفنية من جهة أخرى، فقد جاوز الاشتغال بنظرية أدب الأطفال إشكاليات تربوية متعددة مثل إشكاليات الوعي والإدراك والتأريخ والمجتمع، مثلما تعدى إشكالية اللغة وتبيان مستوياتها إلى الاتفاق على نظرية أدب الأطفال في منظوراتها الرئيسة ضمن معوري الاعتبارات التربوية والاعتبارات الفنية، وتوجز الأولى في مراعاة مراحل النمو عند الأطفال وعلاقتها بخصائصهم، ومرحلة النمو اللغوي بما في ذلك مشكلة القاموس المشترك للطفل، ومراعاة السمات المميزة للغة العربية ولغة الكتابة ومواقف الأطفال منها، وتجه الاعتبارات الفنية إلى مراعاة ما يتصل بخصائص هتون أدب الأطفال كالفصيلة أو القصيدة، وما يتعلق في الوقت نفسه بخصائص الوسيط نفسه كالكتاب والإذاعة والنشر الإلكتروني... الخ^(٣).

ويلاحظ في هذه الاعتبارات التربوية والفنية، أننا لا نغفل عن دور المربي بخاصة، والبعد التربوي بعمامة، إذ يلعب المربي داخل الأسرة أو الأسرة التربوية أو أجهزة الثقافة ووسائل الإعلام دوراً كبيراً في إبلاغية الكتابة للأطفال، لأن الطفل يحتاج للمرشد أو النمط الثقافي، ولترشيد إنتاج ثقافة الأطفال أو إعادة إنتاجها، في مراحلها العمرية حتى سن البغاة والرشد. ويتزايد الاهتمام بدور المربي في ظل التطور الثقافي والتعليمي والتربوي، كما في حالات التحويل والحكواتي لضمان بلاغة مخاطبة الأطفال داخل إبلاغيتهم، والتحويل هو

لجوء التربية إلى تمكين المربي من القدرة على تحويل أي كتابة أدبية قد لا تكون مناسبة للأطفال، إلى نصوص أدبية صالحة لهم، أو الحكواتي فهو أن يقوم المربي بدور ناقل الحكاية للأطفال، وقد يتدعها أو يؤلفها، أو يضيف على محتواها، أو يطور فيها، أو يستخدم تقانات اتصالية متطورة في إبلاغية مخاطبة الأطفال.

وتتوقف في ممانية خصائص الكتابة للأطفال عند أمرين تضطلع بهما المرأة الكاتبة، وترتقي بمسؤوليتهما الإنسانية والقيمية بالنظر إلى سمة المرأة المربية بالطبيعة وما يتصل بأصول الفرق بين الجنسين التي تتركسها التربية والتكوين التربوي بالنسبة للمرأة أيضاً، فالمرأة حاضنة تربوي أكثر من الرجل، والمرأة تهض بالتربية الثقافية فعالة في أوساط الأطفال الثقافية لصلتها بالتقاليد الثقافية في مراحل التكوين التربوي أكثر من الرجل، ويفيد تأمل عناصر التربية الثقافية في هذا المجال إيما إضافة، وهذه العناصر حسب تعريف اليونسكو هي التعريف بالثقافة والتقدير والتعريف بالحياة الثقافية المعاصرة، والتوعية بعملية انتشار الثقافة وتطويرها، والاعتراف بتساويها في الكرامة وبالصلة والتي لا تنقسم عراها بين التراث الثقافي والحياة الثقافية المعاصرة، والتربية الفنية والجمالية، والتشعشع على القيم الأخلاقية والمدنية، والتربية في مجال وسائل الإعلام، والتربية المشتركة بين الثقافات، متعددة الثقافات، وصلة العلم والتكنولوجيا والثقافات.

وقد بات واضحاً أن صلة المرأة بالبعد التربوي لأدب الأطفال وبالتربية الثقافية عميقة وشديدة الفاعلية بما يجعل من كتابة المرأة للأطفال أكثر تحفقا لهذه الاعتبارات التربوية، وأكثر ترشيداً لها في ضمانة إبلاغية مخاطبة الأطفال. أما الرهان الآخر فهو التجلي البلاغي لهذه المخاطبة التي يتمتع بها كاتب أدب الأطفال مهما كان جنسه ومواصفاته الأخرى، ومن الواضح أن المرأة الكاتبة للأطفال في سورية قد بلغت شأواً عالياً في إبداع أدب الأطفال الذي يراعي خصائص الكتابة للأطفال كما سنرى في الفقرة التالية.

٣- تطور كتابة المرأة القصصية للأطفال:

نستطيع أن نوزع كتابة المرأة القصصية للأطفال إلى مرحلتين، الأولى الخمسينيات في سبعينيات القرن العشرين، والثانية الإنجاز في العقدين التاليين. ولنا أن تنصص المرحلتين من خلال النظرة الكمية تمهيداً للنظرة النوعية.

١-٣-١- النظرة الكمية:

شهدت سنوات السبعينيات التأسيس لأدب الأطفال في سورية من خلال استحداث دورية "أسامة" نصف الشهرية الصادرة عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي عام ١٩٦٩ التي عملت دلال حاتم سكرتيرة تحريرها، ثم تولت رئاسة تحريرها في نهاية السبعينيات، ودورية "رافع" الأسبوعية الصادرة عن مؤسسة الوحدة للطباعة والنشر والتوزيع عام ١٩٦٩ ثم توقفت عام ١٩٧٠ ومن خلال اهتمام المؤسسات الرسمية بالنشر

يكاد يغطي الموضوع الاجتماعي على فضاء القص للأطفال لدى الكاتبات

للأطفال في وزارة الثقافة واتحاد الكتاب العرب، ومن خلال استحداث قنوات اتصال مستمرة في الإذاعة والتلفزيون والسرور.. الخ، ومن خلال تأسيس منظمة خاصة بالطولة هي منظمة طلائع البعث عام ١٩٧٤ وقد نهضت بثقافة الأطفال ايما نهوض، ومن ملامح هذا النهوض تشجيع الكتابة للأطفال في المسابقات وسواها، وإصدار مجلة "الطليعي" للأطفال، وإحداث دار نشر خاصة للأطفال.. الخ، وبرز في هذا المجال عدد لا يستهان به من كاتبات القصة للأطفال أمثال جمانة نعمان وليلى صبايا سالم ودلال يازجي ومكرم الكيال. وأورد تصنيفاً لهذه القاصات للأطفال حسب حصيلة إنتاجهن:

- ليلى صبايا سالم: أكثر من عشرين كتاباً قصصياً، وصدر أولها "تجم لسامر" عام ١٩٧٧ عن اتحاد الكتاب العرب.
- دلال حاتم: أكثر من عشرة كتب قصصية، وصدر أولها "السماء تمطر خرافاً" عام ١٩٧٦ عن وزارة الثقافة.
- لينا كيلاني: أكثر من أربعين كتاباً قصصياً، وصدر أولها "المصافير لا تحب الزجاجة" عام ١٩٧٧ بعون اتحاد الكتاب العرب.
- مريم خير بك: أكثر من عشرين كتاباً قصصياً، وصدر مجموعته السنابل الأولى وتشمل ٨ قصص عام ١٩٨٤.
- نهلة السوموسو: ثلاثة كتب قصصية، صدر أولها "مت زهرات بيضاء" عام ١٩٩١ عن وزارة الثقافة.
- مكرم الكيال: ثلاثة كتب قصصية، وصدر أولها "الشهداء لا يموتون" عام ١٩٧٨ عن وزارة الثقافة.
- مقبولة الشلق: ثلاثة كتب قصصية، وصدر أولها "عرس المصافير" عام ١٩٧٧ بعون من اتحاد الكتاب العرب.
- نظمية أكراد: مجموعتان قصصيتان، وصدرت الأولى "الأفني والرابع" عام ١٩٨٢ عن اتحاد الكتاب العرب.
- ضحى مهنا: أكثر من عشرة كتب قصصية، صدر أولها "الجناحان" عام ١٩٨٧ عن دار الحوار باللاذقية.
- جمانة نعمان: ثلاثة كتب قصصية، صدر الأول "صيد الذئب حياً" عام ١٩٧٨ عن منظمة طلائع البعث.
- حنان درويش: ثلاثة كتب قصصية للأطفال، صدر أولها "وعادت المصافير" عام ١٩٩٦ عن اتحاد الكتاب العرب.
- نعمت فوق العادة: مجموعتان قصصيتان، صدرت الأولى "حكايات جدي نعمت جـ" عام ١٩٨٥ عن وزارة الثقافة.
- وهناك عشرات الكاتبات اللواتي أصدرن مجموعة واحدة مثل جمانة طه وناديا خوست ودواد يازجي وفادية الخشن ووفاء ربيع وغالية خوجة وأميمة إبراهيم.

٢-٣- النظرة النوعية:

نلاحظ ازدياد القاصات لمختلف الموضوعات، ولا سيما

الموضوع الاجتماعي والقومي، ويليها في معالجة الموضوعات الأخرى.

يكاد يغطي الموضوع الاجتماعي على فضاء القص للأطفال لدى الكاتبات، ومن أبرز النماذج في هذا المجال قصص دلال حاتم، وأدرك منها "مذكرات عشرة قروش" (١٩٨٤) التي تبرز يوميات قطعة نقدية من حيث مشاهداتها ومغامراتها منذ ولادتها حتى عودتها لتصبح من جديد، فهي قيم مرفقية وأخلاقية والمودة والتعاطف سرعان ما تتدفق في البعد الاجتماعي، وتبدي مجموعة "الحلم الجميل" (١٩٨٧) مقدرة جليلة على غرس القيم الاجتماعية من خلال انغماس حكايات ريمية ولينا في تشابك العلاقات الاجتماعية على نحو شديد الملح، كما في خاتمة قصة "لماذا يتأخر قمر؟":

"هل سمعتم السامسة الآن هي السامسة والنصف بالضبط، سيمود والدانا من زيارتهما في تمام العاشرة.. ابقى مع قمر إذا شئت.. أما أنا فسيذهب إلى سريي.. أنا أحب أن أنفذ أوامر ماما" (٤).

وقد عالجت ليلى صبايا سالم الموضوع الاجتماعي في كتب قصصية كثيرة مثل "تجم لسامر" (١٩٧٧) و"الفرح" (١٩٧٩) و"أنشودة للموت.. أنشودة للحياة" (١٩٩٩)، ثم مزجت الموضوع الاجتماعي ببعد سياسي في مجموعتها "حكايات الملك والراعية" (١٩٨٥) طلباً للنداءات الحرة والكرامة والعدالة، كخاتمة قصة "الكلمة التي أعدها الملك":

"صوب الجنود يناديهم إلى قلب الفتى، وأطلقوا عليه. اخترق الرصاص القلب، وتفرج الدم كنبوع، ومن القلب انطلقت لا، ودوت ودوت كرف الشاة وكما ينفجر السهم في الأعداء إلى مئات النجوم المضيئة.. هكذا انطلقت حناجر الواقفين ثوي لا.. لا (٥).

ثم احتل الموضوع القومي مكانة متميزة في مخاطبة الأطفال، كما في قصة "أوراق من الأرض المحتلة" ليلي صبايا سالم (١٩٧٨) التي تستفيد من وقائع حرب تشرين ووقائع النضال المستمر ضد الاحتلال الصهيوني في فلسطين، وتظهر هذه الروح الوطنية المفارقة في قصص "صيد الذئب حياً" لجمانة نعمان (١٩٧٨) و"ابن الشهيد" لوداد يازجي (١٩٧٩)، ومجموعة قصص "الشهداء لا يموتون" (١٩٧٨) وبطولة من بلدي" (١٩٧٨) لمكرم الكيال.

وعمدت بعض القاصات إلى معالجة الموضوع القومي من خلال استعادة سيرة شخصيات أو نصوص قومية وتراثية أمثال دلال حاتم في كتابها "جنون القوطاجني" (١٩٨٢) و"جلجامش" (١٩٩٥) الضحى مهنا، وصنيت أخريات بموضوع المقاومة على سبيل الأمثلة كما في قصص "الأرض والذئب" (١٩٨٠) لمكرم الكيال، و"مذكرات طيار" (١٩٨٥) ليلي صبايا سالم.

وعالجت بعض القاصات الموضوع العلمي والمعرفي كما في قصص الخيال العلمي لدى لينا الكيلاني مثل "رحلة في عالم مجهول" (١٩٩٥) و"التبات الذي أصبح قاتلاً" (١٩٩٨).

وترافق معالجة الموضوع لدى القاصات غالباً بالحرص على الأفكار القيم، فتمت منظومة فكرية وقيمية لا تخفى في

تلتزم المرأة القاصة باللغة العربية الفصحى دون غلو أو مباشرة

اليومية للأطفال كما في قصص دلال حاتم وليلي صايا سالم وجمانة طه وضعى مهنا ونظمية، وهي قصص قليلة تعنى بعبية الأطفال في وعلمهم الاجتماعي والإنساني.

واجترحت قصائد المبني الرمزي لإضفاء قيم كامنة علي الخطاب القصصي، ولعل المجموعات القصصية الأبلغ مثالا في هذا المجال هي "حكايات الملوك والرماء" ليلي صايا سالم، و"الحلم الجميل" لدلال حاتم و"مغامرة سمكة" لجمانة طه.

ونلمح تطوراً فاعلاً في تقانات الخطاب القصصي وتتوفا لدى لينا كيلاني استفاة من الثورة التقنية والعلمية كما في أعمالها الأخيرة مثل "رواية المستقبل" (١٩٩٧) و"الحلم والمستقبل" (١٩٩٧) و"البقرة المجنونة والبقرة المأمونة" (١٩٩٧) و"مفارة الكنز" (١٩٩٩) و"الأمسة السوداء" (٢٠٠٠) و"آنا... من أكون؟" (٢٠٠٠).

وثمة ملاحظة حول الرؤية الفنية هي التزام المرأة القاصة باللغة العربية الفصحى في كتابتها القصصية دون غلو أو مباشرة، بل إن عدداً كبيراً من القاصات يراعي الاعتبارات اللغوية في مستوياتها الحقيقية والمجازية والدلالية التي تتناسب ومن المثقي وقدرات التقى، ويشير رواج الكتب القصصية وإعادة طبعها إلى مدى إقبال الأطفال على قراءها، ناهيك عن مشاركة بعض القاصات بالكتابة لدور نشر عربية وأجنبية.

ولا يخفى إن قصصاً كثيرة تستعمد الموروث السري العربي الحكائي وموروث الأئمة من خلال تشهير أسطورية قصص الحيوان، فتحافظ القصص على لغة الحكاية ومنظورها السري وتركيبه مؤلفها (وحداتها القصصية الأصغر)، وتأخذ من الحكايات الشعبية والسرد التاريخي وقصص الحيوان وأصير الأدبية، ويؤدي ذلك إلى معانية مدى الاشتغال على تأصيل قصة الأطفال في أدبنا العربي الحديث.

٤- خاتمة:

تشير غالبية كتابة المرأة قاصة للأطفال في سورية إلى بلوغ مراتب عالية ومتطورة تأخذ بالاعتبارات انثوية والفنية، وتسهم في خطاب قصصي مؤثر ودال على العمق الفكري والشمي القيمي المشترك.

هوامش وإحالات:

(١) ثمة استعراض ومناقشة لهذه القضية في كتابي: التنمية الثقافية للطفل العربي، اتحاد الكتاب العرب - دمشق ٢٠٠١.

(٢) أعمال مؤتمر الأدباء العرب ١٢ - دمشق ٢٤-٣٠/١١/١٩٧٩، في كتاب: مؤتمر الأدباء العرب الثاني عشر، ج.٢ ص.٥٠٥.

(٣) أبو هيف، عبد الله: أدب الأطفال نظرياً وتطبيقياً، اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٨٣.

(٤) حاتم، دلال: "الحلم الجميل". اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٨٧ - ص.٣٩.

(٥) سالم، ليلي صايا: "حكايات الملوك والرماء". اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٨٥، ص.٨٧.

قصص هذه القاصة أو تلك، مثل دلال حاتم وليلي صايا سالم ونظمية أكراد ولينا كيلاني وضعى مهنا ونهلة السوسو وجمانة طه ومكرم الكيال وجمانة نسمان، وكأنه يقترب من مشروع خطاب ترويي. قضا في تكامل فيه منظومة القيم والأفكار، تأصيلاً وتحديثاً، وأشير في هذا المجال إلى ثلاث تجارب متميزة هي تجربة دلال حاتم التي تحصر على أداء هذه المنظومة القيمية من خلال تعاضد الموضوعات التاريخية والاجتماعية في أعمالها المتعددة، بينما أهتتم ليلي صايا سالم بتقريب منظومتها القيمية في أمدها الأوسع في رحاب الاحتمال بالقضايا الإنسانية حتى صلا أدبها في مرحلته الأخيرة (تسعينيات القرن العشرين) إلى رؤية استعارية شاملة في مخاطبة الأطفال، واذكر منها سلسلة "حكايات جدتي" (١٩٩٢) و"غابة الأصدقاء" (١٩٩٦) و"الفيملة لا تمطر ألعاباً" (١٩٩٦).

وتتوزع مفردات المنظومة القيمية لدى وضعى مهنا إلى حد كبير من المبني الواقعي إلى المبني الرمزي للإحاطة بعناصر خطاب ترويي موح بقيمه كما في مجموعاتها "الجناح" (١٩٨٧) و"الحكم السباطل" (١٩٨٧) و"السبباق" (١٩٨٧) و"حورية النهر" (١٩٨٨) و"حسان والفراسة" (١٩٨٨)، و"النافذة" (١٩٩٤).

وقد تعددت تقانات الرؤية الفنية، وقوامها الابتعاد عن المباشرة واللجوء إلى الصوغ إلى الترميز والأئمة عند قاصات كثيرات مما يشير إلى المستوى الفني المتقدم لخطاب القصة النسوية للأطفال.

وأشير إلى شيوع تقانة الأئمة الغالبة على هذا الخطاب القصصي، ولعل الأبرز في استخدامها لينا كيلاني في كتبها الكثيرة التي تحمل أسماء حيوانات وكائنات حية بالدرجة الأولى مثل "المصافير لا تحب الزجاج" (١٩٧٩)، و"الجزيرة السميدة" (١٩٨١)، و"الطائر الذي وجد صوته" (١٩٨٦)، و"السمكة المفردة" (١٩٨٨)، و"ريما والبلعة أم الخير" (١٩٩٠)، و"الضفدع روع" (١٩٨٩)، و"الفزالة ريم" (١٩٩١)، و"السمكة سير" و"مغامرات الكلب فوفو" (١٩٨٩)، و"المصافير تعقد مؤتمرها" (١٩٨٧)، و"الديك كوكو" (١٩٩٤)، و"الأفي سامو" (١٩٩٤)، و"السلفانة نسم" (١٩٩٥) وغيرها.

وثمة قصص كثيرة تستخدم تقانة الأئمة لدى دلال حاتم وليلي صايا سالم ومقبولة الشلق وضعى مهنا ونظمية أكراد، وأشير إلى النسخ على هذا المثال عند حنان درويش في مجموعتها "وعادت المصافير" (١٩٩٦) و"حكمة الهند" (١٩٩٩)، وجمانة طه في مجموعتها "مغامرة سمكة" (٢٠٠١) وغالية خوجه في مجموعتها "الفصول المجنونة" (٢٠٠١).

واختارت قاصات السرد الواقعي الذي يتناغم مع الحياة

"أنين الماء" للمغربية الزهرة رميح....قصص تقرأ تجليات الباطن بسخاء

"أنين الماء" مجموعة قصصية تشكل قراءة حقيقية لرغبة الذات وتوقها للانعتاق من الوحدة ومن سلطة الرجل نحو الآفاق الأكثر انسانية. وإن كانت تلك أبرز سمات المجموعة الصادرة عن كلية الآداب والعلوم الانسانية ابن امسيك بالدار البيضاء وضمن منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب فإن لغة القصص بمفويتها تترك أثرها على المتلقي.

تسود السخرية والادانة لحالات القمع ولعالم الرجل في أكثر من قصة من قصص المجموعة ففي قصة "وليمة على إيقاع الهدير" نقراً: "... قد يكون قرداً من نوع الشمبنزي يمتلكه أحد الأغنياء ويبحث له عن أنثى تلبي رغباته الجنسية"، وفي قصة "اليد البيضاء" نسمع بطله القصة تقول: "ماتت الكلمات في حلقتي. لم أشعر إلا ويدي ترتفع لتصفه بقوة. أعاد إلي الصفة صفعتين، تتجريين أيها المومس على أسياذك؟ ولكن الحق ليس عليك وإنما على المغفل الذي سقط فريسة سهلة لأحاييك! غداً تنادين الفيل، وستملك ورثتك قريباً. أما الأولاد هل أمسح لمومس حقيرة مثلك أن تقترِب منهم".

وهي قصة: "أنا والمصفور" وهي القصة الحادية عشرة والأخيرة في المجموعة تنص القاصة صميحاً داخل عالم المرأة لتعلن رفضها للضح والضمف وبأسلوب أقرب من بوح الاعترافات: "أسودت الدنيا في عيني، تحول حلم الطيران ومعرفة العالم إلى كابوس فضيح. بدا لي العش الذي كنت أعتبره سجنًا جنة لا يخرج منها إلا الجنون. صدت إليه أفكر في أن لا أغادره أبداً، لكن العش كان خالياً. لقد غادره والداي بعدما أطمأننا على قدرتي على الطيران والاستقلال بنفسي، فكرت: هل أبقى هنا وحيداً حتى أموت غمًا وجوعاً، أم أستجمل مصيري فأرسي بنفسني من أعلى هذه الشجرة لأستريح للأبد؟ لكني رأيت الطيور تمر فوق رأسي، وبيني أعشاشها حولي وتطمم صغارها. قلت: لا شك أنها مرت بنفس التجربة، فمن أين استمدت قدرتها على البقاء؟ عندئذ.... وجدتي احتقر ضعفي وأقرر أن أعيش الحياة وأصارع من أجل البقاء ككل الطيور".

وتذهب معظم قصص المجموعة نحو طرح خصوصية المرأة وعوالمها الباطنية وإن كانت هذه من أبرز سمات المجموعة فإنها تتجلى في قصة "المرأة المشروخة" حيث نجد أن "قطوطة" المرأة التي لا تعرف أن تقرأ اسمها تخلص لطبيب يعتقد أنه يجب على الرجال الأذكاء جداً أن لا يتزوجوا إلا من النساء اللهيبت البدائيات. في حين أنها تشعر وكأنها سجينه لشروطه التي تكتشف أنها يوماً بعد يوم من الصعب عليها أن تتصلها. ولكن رغم إخلاص المرأة الكامل لشروط الطبيب فإن "قطوطة" داخل القصة تدب بواقعية مرارة الخذلان والانسحاق من قبل من أخلصت له.

في غالبية القصص الراوي هو السارد: "عليّ أن أنقل فقط ما يحدث، لا ما قد يحدث أو لا يحدث. فأننا راو محابيد. لا أريد أن يفهم من سردي موقف محدد.... لا أريد أن يصملي القراء أية مسؤولية....".

ومثلاً الراوي السارد في قصة "اليد البيضاء" يعترف على لسان القاصة: "فأر كافتكا" أنا، الجدران تزحف من حولي لتعانق بعضها. وقع أحذيها يصم أذني. من يوقف زحف الجدران؟ من يهيني نفخة هواء؟ جرعة ماء؟".

"أنين الماء" للقاصة المغربية الزهرة رميح، جاء في حوالي ٧٦ صفحة من القطع المتوسط محملة بلغة عفوية تتجنى نحو الشعاعية دون تكلف، لغة حملت مهمة واقعية وظيفتها قراءة الباطن الانساني بسخاء معرفي يدين ظلامية المجتمع ويطلبه بمعرفة عوالم المرأة السخية بعب.



"ملك العراء" للشاعر أديب حسن.. ديوان تقطر من أصابعه الأحزان والأخضرار

يا رب

كيف أفصل

العمر القصير

على مقام كاتبتي؟...

بإمكان هذا التساؤل الذي أطلقه الشاعر السوري أديب حسن محمد في ديوانه "ملك العراء" الصادر حديثاً عن مطبعة اليازجي بدمشق أن يسلط الأضواء على ما حملته أجواء الديوان من حزن متجذر في كل ما حول "ملك العراء" من أسئلة وإمكانيات وقيمات وجودية ووثائقية. وإن كان الحزن السمة الأكثر شمولية في ديوان الشاعر المعنون بـ "ملك العراء" وهو عبارة عن قصيدة مطولة فانه حزن نبيل يشمل النيران بالأسئلة تتكاثر تترتة ويشافقية:

"أين نسيت خضرتي الأصلية؟

أين حمل التفجر أرضة الندي؟

بل كيف صارت مقتلتي

محج قافلة الظلام؟

وكيف راودني اليأس

وغلقت أبواب صورتتي؟

كيف....

كيف تهايبتي ميتتان

تمتزج انشغالات الشاعر أديب حسن محمد الذاتية بالأخرى الوجودية بوضوح وجلالة داخل المجموعة الشعرية، وكذلك تحضر لصاحب مجموعة "موتى من حرط الحياة" الفائزة بجائزة البياتي الشعرية عام ١٩٩٩ الجماليات الخاصة التي تدين الضجر وتحن لصوت الأم والجدّة الخبا في رنين أجراس المدينة.

لقد استطاع الشاعر أن يوظف في ديوانه السردية بطريقة لافتة حملت هواجسه وأشجانه وخيالاته وتبايرحه وخلجاته لعالم الشعر بجزالة وتدقيق مما يؤكد أن للشاعر أديب حسن محمد أسلوبية التي تميزه عن الآخرين، وكذلك له مشهدياته المسترسلة في تقصي الفرائثية وتطويرها لعالم المجاز الخصب والحمل داخل النديوان بالموسيقى وبالمفردات الثرية التي تحمل المفارقات والتأنيبات والحس النبيني محمل الشعر لأقصى مدى ودراية.

"يا للحياة

تسير عكس عقاربتي

وتقيم أبعد

من عيون قصيدتي

يا للبدن

تحولان خداع يأس ثاقب

يا للمكاتب الحزينة"

يمتلك أديب حسن محمد صاحب ديوان "الى بعض شأني" الفائز بجائزة سعاد الصباح الأدبية عام ١٩٩٩، لغة مفتوحة على فضاءات ممتدة، تحتفل تجربة شعورية مشتركة مع الأصدقاء وغياهم، ومع الأسرة بمفهومها الكوني الأول، ويرسم الشاعر البهاء الخاص للمدينة الساحلية اللاذقية التي يحب ويستطيع أن يختصر المسافة بين "أمرأة تهيم عرشها وقصيدة بقيت وحيدة حزنها".

ويدخل الشاعر بشغف ولهفة لخيالات المواجد والشيد وهو يتمنى:

"يا ليهتي موت

أسمع ما تروشوش جثة

للقادمين الى الحياة

يا ليهت... ليهت الأرض تبصر

ما أراه."

إن غربة الشاعر عما يحيط به ما منح قصيدة الشاعر "ملك العراء" أن تستنكه الأشياء وتعطيها المعنى والفضاء اللامحدود من العوالم المجازية والاستعارات الخلابة، وكل ذلك من خلال معرفة تسال الرحيل والحزن والحب والطفولة أكثر من أن تجيب عن نفسها فقط، وذلك من خلال وحدة تقطر منها الاخضرار لل معنى المسكون بإيقاع الحياة وحركتها وبدون ترغف عن ذلك الإيقاع وسخونته المرهقة في قصيدة الشاعر "ملك العراء" والتي قد جاءت في ٦٨ صفحة من القطع المتوسط.

"أخف من الريش... أعرق من الألم" للشاعر السعودي محمد الحزن... نصوص معلقة كفانوس من الألم

عن دار الكتور الأدبية بدمشق صدرت مجموعة القصائد الثانية للشاعر السعودي محمد الحزن وحملت عنوان "أخف من الريش... أعرق من الألم"، وهي بعد عمله الإبداعي الأول والمميز "رجل يشبهني".

النصوص التي حملها الديوان راوحت ما بين كتابة قصيدة النثر المصفاة والتي تكتب من الهامش إلى الهامش "قصيدة كتلة"، وما بين النص المفتوح المزدان بالتأمل وبالاختلاف وبالشهيدة المبتكرة التي منعت الكتاب خصوصيته وجاذبيته وتميزه عن الآخرين رغم قلتها.

الديوان اشتمل على شقين الأول بعنوان "الم بحجم دبوس"، والثاني "لن أرفع حياتي كفانوس"، في الشق الأول نقرأ قصائد مسكونة بهواجس الطفولة، والأمكنة واختبارات الجسد ويرغبة الانعتاق من الصعراء المترامية أمام الشاعر وكأنها أوجاع وأمراض تثقل عليه: "أصور أننا إزاء أنفسنا لسنا سوى مدينة اخترعناها على مقامات أحلامنا فقط، أيمن أن تكون أحلامنا المتواطء الأكبر على خذلاتنا ليست في حياتنا اليومية فحسب، إنما هيما نصنعه لنواتنا من حياة لا تصلح إلا لمن أحببناهم، وجعلناهم امتلاء كبيراً لتفاصيلها الجميلة".

يضفي الشاعر محمد الحزن الشموع على أرواح هؤلاء الذين أثنتا لهم في قلوبنا بيوتاً لم تهرجها لأسباب مخطئة، وبذلك يؤسس الحزن لذاكرته الخاصة منزلاً في الكتابة "غاية ما يرمون إليه هو أن يكونوا وأطالين تماماً مثل بيوتهم، وكأنهم فتحو ثقباً في الذاكرة تاركين المنازل تتدلق على الكتفين مثل مطر غاصب".

ورغم اختلاف مستويات المعنى وتميزه بالتعدد داخل ديوان محمد الحزن فإن أملياهه مجتمعة تذهب نحو الألم تسمره وتشرحه، وتتأمل أحواله ومقاماته وعلى في مرض الشاعر ما يسمح لامتداد الألم وإغراقه منظومة الشاعر ومسالكه "الألم ذلك الكائن الخرافي الذي ما أن يقترب من جسدي حتى يفادرنى لجهة الروح" ويحاول الشاعر أن ينضج الألم بواسطة ضمائر مختلفة سواء أكانت بصيغة ضمير الانا أو حتى الغائب وبذلك يطالب الشاعر كما يقول أقدامه للذهاب نحو الأعالي لأنها علمته كيف يفتح أسرار الأرض بلا كلام.

وتأتي محاولة الشاعر الحزن في شعرته ما ليس شعراً غير ناجحة تماماً كما حدث معه في: "بين دمي والكلمات" إذ تنف على الكثير مما هو ليس شعراً بالمطلق ونقرأ السرد وكأنه بمثابة الحشو الذي لا غاية ولا مبرر لوجوده إذ يمكن اختصار حجمه سواء كصفحة أو أكثر بكلمات معدودة فقط، وكما هو حال "بين دمي والكلمات" هكذا حال قصيدة "تقاجيتي ذاتي" وغيرها الكثير من القصائد.

في القسم الثاني من الديوان نقرأ مجموعة من القصائد يستهلها الشاعر بقصيدة تحمل عنوان "اللمسة الأولى" ويتحدث فيها بما يزيد عن ستين كلمة عن "اللمسة الأولى" فيما مثلاً نجد شاعر كمرید البرغوثي يرمز عنها بخمس كلمات فقط حين قال في ديوانه "والناس في ليهم": "لا لمسة تشبه لمسة" وبذلك نتيجة مفادها أن شعرية الديوان قد حطم السرد بعض أجنحتها ولو اختزل وكثف لكان ذلك في صالح تجريره أشعرية ككل وليس في صالح قصيدة على أخرى.

الديوان ينمب إلى الوقت كله ليقول ذلك الرنين الذي يلعب في الأعالي وبذلك استطاع الشاعر أن يقطع بعض المسافات الشاسعة واللامفكر بها شعراً ونجح في بعض ذلك وهو يقول مثلاً:

"تأ... لماذا هذه الحفرة عميقة

في قلبي إلى هذا الحد

ولماذا إنها الحفار

لم يطلب منك إلهي

أن تغمرها بالماء

مثل بقية الحفر هناك؟!

لقد رأيت بعضاً منها، وقد سقطت في قمرها

شموس أخرى من كوكب آخر

ولم تخرج".

الديوان جاء في حوالي "١٧٧" صفحة من القطع المتوسط، وغاية شاعره بالتفاصيل المازجة ما بين الواقعية والخرائفية ما منحه ألق الصورة الشعرية وجمالياتها مع الغياب الكامل للموسيقى بالمطبع.



"إبعاد المعري" ثرياً ملخص.. مناجاة روحية تشبك مع "أبوالمعلاء المعري"

يتمن كتاب " إبعاد المعري " للدكتورة الأدبية ثريا ملخص في طبعته الثانية الصادرة حديثاً عن دار البشير في عمان، جرأة الشاعر الفيلسوف أبو المعلاء المعري الوجودية، وثاملاته الفلسفية العميقة، ويسلط الكتاب الضوء على بصيرة المعري العالم الباحث عن الحقيقة، المتمسك بالعقل الهادي، وبالنفس الفاضلة. عبر الكتاب تشبكه ملخص مع الجليل أبو المعلاء المعري بصورات ومقاييسات عبر المسميات العريضة: العقل، الخير، العدل، الله ونشاط المعري بالشاهد الأول لفصل العقل بقولها: " غريب... غريب أنت أيها الأصمى. غريب أنت أيها الشاعر. غريب أمرك. قل لنا كيف توصلت إلى ما توصلت إليه؟ كيف بلغت ما بلغناه في القرن العشرين؟ جعلت العقل رسولك للمعرفة والعلم " . وتوصل الأدبية ملخص بفرية أبو المعلاء لتقول غريبتها: " يا أيها البصير... أيها الغريب في كل مكان. أنا مثلك غريب. مثلك غريب. أرى اليوم ما كنت تراه بالأمس الغابر. الغابر... ترى هل كان أهل الأرض هكذا منذ كانوا؟ وإن كانت تتسامل في خاتمة الفصل الأول: هل أرقعتك بالسؤالات والمقاييسات؟ هل أراك غداً؟

هل أراه؟ " وتضخم الأدبية أسئلتها في بداية الفصل الثاني الموسوم بعنوان " الخير " وهي تقول: " هل تستطيع أن تمتد إلى المستقبل. للفد الذي يصيح حاضراً فيما بعد؟ ثم يصبح ماضياً؟ هل العقل هو سعادة الإنسان؟ العقل حدثي عنه أبو المعلاء. قال إنه السلطان الأكبر. والحاكم الذي إليه يحكم كل إنسان كبير. كبير النفس والروح.

وبتقريرية تقول: " ولكنت لم ترحل يا أيها المعلاء ! ماذا تفعل بالرحيل؟ في الدند سالم أشيائي من الأرض تارة. ومن الحيطان أخرى. وأخبرني في ذاتي كل حرف من حروفي. وأحمل معي حروفك نوراً للناس أجمعين " . وأن كان اعتزال المعري معروفاً لحبابه التي يدركها الجميع فإن الأدبية والشاعرة ملخص تتماشى مع " المعري " في رفضها للزمان الأبد وتصف ذلك بقولها: " تباً لهذا العالم. لهذا العالم الذي لا يفرق بين الهادي والهاذي. تباً للعالم المتحضر. لأيماننا الأبد ما أشبه اليوم بالبارحة. " وأن كانت المسافة التي تفصلنا عن زمان المعري طويلة فإنها كذلك بعيدة مرفياً وعلماً فالمعري نشأ في عصر العلوم العربية ونضجها والآراء وتصددها، والفرق واختلافها مما كان لذلك أكبر الأثر في تكوين نفسه ولورة سلوكه، وفي ذلك ما يخالف ما ذهب إليه الباحثة ملخص حين تقول " ما أشبه اليوم بالبارحة. "

الكتاب يأتي بعد إصدارات الدكتورة ملخص الهامة والثرية "قيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه" أربع طبعات "، وعشر نفوس قلقة "مقالات في الفنانين المائبين" ومنهج البحوث العلمية للطلاب الجامعيين " ست طبعات "إبعاد المعري" مشاهد حوار من اللزوميات "، وعشر ملخصات " مقالات في سيمفونيات عالمة "، وميضائل نعيمة الأدب الصوفي، والمرأة العربية وروح النضالية، وحوار حول الشعر الفلسفي في المعركة "ترجم للإنجليزية" والمرأة العربية، إلى أين، وأنسانية الحرب عند العرب، ودفاع في طريق المعلقة وطرفة بن العبد، ومساهمة الحب في آثار الباحثين العرب، وغيرها من المؤلفات جملة الفائدة والرائدة في بحثها، كما للشاعرة ملخص العديد من الأعمال الشعرية أبرزها: النشيد الثالث، وقران، ومساكين الزمن "بالإنجليزية"، ومعلقة الإنسان والولوج الحمراء تراكمات على الرؤوس، وغيرها من الأعمال الشعرية، فيما صدر لها في مجال النشر: القدمة السابعة حكايًا و " أراقهم معلقة على مقبرة الكون " مشاهد من سيرة ذاتية تستمر " وجاء في " ١٩٧ " من القطع المتوسطة مشتتاً على مختارات من شعر المعري.



الترجمة وسلطة السطو والتأويل

ظلت الترجمة، من لغة إلى أخرى، تمثل حالة من القياس لدى دأب الشعوب وكلّها، لتحصيل العلم والمعرفة، مثلما ظلت الترجمة تمثل ارتفاع المنسوب الإضافي للمكتسبات المعرفية الجديدة، عند الشعوب، فضلاً عن كونها مرآة حقيقية، لفعل التواصل والاندغام، لا بل التلاقح بين الأطراف المعرفية التي تضخ وهجها المعرفي وتجلياته في لغاتها. وللترجمة في مدى حدودها العربي حالة تستحق الاستحضار، والنقاش، والتمحيص، ونحن هنا لن نتحدث عن الفعل الحضاري الأول الذي اتسم به فعل الترجمة إبان سطوع وثائق الحضارة العربية ودولتها، وخصوصاً على مستوى مد جسور الترجمة نحو خلاصة الفكر الأفرقي، والاندغام بمعطياته، والاضافة عليه. بل سنذهب الى حيثيات الترجمة التي جاءت على ركام هذا التحضر لاحقاً.

ذلك الركام الذي ألقي على عتبات القرن الفائت متوجاً بالخراب المعرفي الذي خلفه الحكم العثماني، وتداعيات سقوط رجل تركيا المريض!

لقد بدا فعل الترجمة الذي جاء على إثر آلة الطباعة التي اصطحبها نابليون، الى جانب مدفعه نحو القاهرة، ثورة معرفية قادمة ربما لمحق السائد المعرفي وتدميرها، ولهذا فإن فكرة جلب معرفة جديدة عن طريق الترجمة بدت وكأنها جاءت لتجلب أو لتزئزئ سلطة المعرفة القائمة.

من هنا كان لزمام على الترجمة من الأدب الغربي ونتاجاته المعرفية، إلى اللغة العربية، أن تقع في تفرعات كثيرة، تهجس إيقاعاتها الداخلية، بفكرة القادم النافض، والمطمس، وربما بفكرة القادم من أرض الكفر إلى أرض الإسلام! لكن المسألة لم تقطع في تفرعاتها الأساسية إلا في منطقة ذات مكر خاص، ربما يمكن تسميتها بسلطة السطو وسلطة التأويل، التي تسعى إلى تسليع الترجمة، والريح من تسويقها في رؤوس العامة والدهماء.

ففي دراسة نشرت في مجلة أفكار الأردنية تحت عنوان «الترجمات العربية الأولى للرواية الغربية - تمثيل الغرب في المخيال الشعبي العربي» للدكتورة مي عبد الكريم محمود تشير الباحثة إلى الجانب الاحتكاري لفعل الترجمة مطلع القرن التاسع عشر قائلة: «كان جلّ المترجمين في الربع الأول من القرن التاسع عشر محددين بنطاق ضيق، وأكثرهم من المسيحيين النشוא الذين يقطنون في مصر، كما أنهم لم يتوفروا على دراسة اللغة العربية، وكان البعض منهم يترجم عن الفرنسية وهو لا يجيد سوى الإيطالية فيدفع بشخص ليرجم له من الفرنسية إلى الإيطالية شفاهاً ثم يقوم بنقلها إلى العربية» (انتهى الاقتباس).

إن هذا يعيدنا إلى الاقتراح العربي في إنتاجه، ونحتة لمصطلح (ترجمة بتصرف)، الذي لا يخرج عن كونه فعل تثقيف لسمي آخر، هو السطو المعرفي، على فكر الآخر، ونتاجه الأدبي والإبداعي وإعادة إنتاجه «بتصرف»!

إننا هنا يجب أن نتذكر نتاجات مصطفى لطفي المنفلوطي الذي كان يضع صورته على غلاف كتبه بشاريه وجلبابه وعبارة ترجمتها بتصرف، لنقرأ رواية بلغة رومانسية مقترحة لأدب غربي، ليس له علاقة بهذه اللغة أصلاً. فمن يقرأ «بول وهجريني» التي أسماها المنفلوطي «الفضيلة» - لاحظ سلطة التأويل في العنوان - يمكن له حذف أسماء الأبطال واقتراح أسماء عربية لهم، لتصبح الرواية عربية كاملة السطو والتحريف. مثلما يمكن للقارئ أيضاً أن يذهب بنتاج تأثيرات هذه القراءة نحو سذاجة واقعه المعاش، ليشتد رومانسية بالشكل الذي يريد!

إن المترجم «حفيد» المنفلوطي العربي امتلك في خمسينيات وستينيات القرن الفائت سلطة الاحتكار، وسلطة التأويل ذاتها وهو يتحالف مع الناشر - التاجر ليرجم لأجيال قرائية كاملة، العديد من الأعمال الإبداعية العالمية، بأسلوب مبسّط ومختصر. تجعل العمل الروائي الذي يقع في مئات الصفحات يجيء في مئتي صفح أو أقل.

وكمثال بسيط على هذه الفرية التي اقترحتها المترجم العربي بحق قارئه نذكر الأعمال الكاملة التي صدرت بالعربية في موسكو - للروائي دوستوفسكي، حيث كشفت هذه الترجمة الكاملة والمتكاملة عن مدى خديعة بعض دور النشر اللبنانية للقارئ العربي، حيث ترجمت بعض أعمال «دوستوفسكي» التي تقع أصلاً في عدة أجزاء في كتاب واحد!

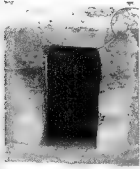
إن خديعة المترجم العربي الذي وضع يده بيد الناشر التاجر، قد أسست لثقافة عربية منقوصة عند القارئ العربي لأنها ترجمة قامت على الابتسار والاختزال، وهي خدعة لم تتوقف عند أعمال دوستوفسكي فقط، بل شملت العديد من المنجزات الإبداعية العالمية لتتشبه بتمسّك الاحتكار والتأويل والسطو على معرفة لغة الآخر.

ولعل القادم من الترجمة العربية الجادة والواعدة، سيكشف مدى الاحتكار التأويلي لسطو المترجم العربي وجريمته الشذراء بحق المبدع والإبداع.

خليل قنديل



للصنان فزّو سليم (العراق)



عمان

العدد (٣)

ملحق سياحي



منح عمان الروماني

آثار الماضي وجمال الحاضر

من منكم يستيقظ في مدينة على وشوشة الحجارة التي تبوح بقصة التاريخ، ويسير على تراب تبتت من حباته أساطير قديمة؟

الافتتاحية

المعالم الأثرية كمدخل لقراءة الحضارات الإنسانية

ستظل المعالم الأثرية في كل بقعة من هذا الصالح مديحاً لقراءة التاريخ والإطلالة على حضارات سادت في الماضي..... فهل كان بمقدور مؤرخينا أن يتعرفوا على حضارة "الفراعنة" - على سبيل المثال - في شباب هذه المعالم الأثرية العملاقة التي قادتنا إلى الجوانب العديدة من تفكيرهم، وسلوكهم، واهتماماتهم، و ثقافتهم... وهل كان من المتيسر التعرف على حياة الأنباط، وقدراتهم الهائلة في الحفاظ على عاصمة دولتهم لو لم يتركوا خلفهم المدينة الوردية «البسترا»، التي ستظل شاهداً على منظمة هذه الإمبراطورية...؟

في صمان العاصمة التي شهدت خلال القرون الماضية التي سبقت الفتح الإسلامي تعاقب الحضارات الإنسانية التي استوطنت هذه المنطقة، تطالعك مشيرات المعالم الأثرية وأنت تتجول في أحيائها و مناطقها، معالم تستطيع من خلالها أن تتعرف أيضاً على العديد من جوانب الحياة لتلك الحضارات التي خلفت وراءها هذا الكم الهائل من المعالم الناطقة بكل ما يتطلع عقل الإنسان المعاصر إلى معرفته من تلك الحقبة التاريخية.

في هذا الملحق نحاول بالكلمة و الصورة أن نلقي الضوء على هذا الخزون الأثري الكبير الذي ما زال يحتفظ بمكوناته الأصلية رغم مرور تلك الحقبة الزمنية عليه وتعرضه لكافة الظروف المناخية و الجيولوجية.

هذه المعالم ستظل جزءاً مهماً من الذاكرة الإنسانية لماضي البشري لا للاستفادة منها في حاضرنا ومستقبلها.

المحرر



عمان

نجمة ثمانية الشكل، أحد القبور يجمع كل أبعادهم البالية على شكل عظام نخرة... جمام... أقفاص صسرية سلاميات هشة، وهم في رقصة أبدية عبر الزمن، القاعة ساكنة يتفرع منها ثلاثة محاريب مسقوفة بعمود برميلة.

خطوت إلى الداخل... حيث القاعة الصغرى والعصفية الحجرية... والكوة المتصلة بسطح



الجبل، كانت فيها الشمس تزاو عن كهفهم، حيث ينتشر الضوء، ويعبر الهواء الذي يجدد فضاء الكهف.

في الزاوية دولا ب خشبي يضم أسرجة عتيقة وأباريق وضوء عشر عليها في ساحة المسجد العلوي ترجع للفترة الأموية والطولونية والمملوكية، أما كليهم فقد خلع فكاً العظمى عريون وفاء وتركة هناك يتأكله الزمن!

فوق الكهف بقايا كنيسة أقيمت في عهد أنطانيوس (٤٩٧-٥١٨م) لم يبق منها سوى أعمدة حجرية، وقد تحولت فيما بعد إلى مسجد أموي ما زال محرابه منتصباً. أمام الكهف مسجد أموي آخر، يتر و شجرة زيتون، ثم معصرة زيتون حجرية... خطوات ثم مقبرة بيزنطية حيث قبور مبعثرة هنا وهناك، ودرب يغضي إلى محكمة بيزنطية. الآن يقام مسجد حديث وجسر يربط بين الماضي والحاضر.

من أهل الكهف أتج إلى منطقة أخرى في عمان عبر طرقات خطيفة وجمعية باتجاه منطقة مطبرير على كنف الشوارع الموصلة

وتوالفت الحضارات مثل الأشورية والبابلية ثم جاء الفرس والاسكندر المقدوني ومن بعدهم البطالسة، حيث حكمها الملك بطليموس فيلادلفوس الذي أطلق عليها اسم فيلادلفيا.

وقامت ملكة الأنباط وعاصمتها البتراء، وازدهرت عمون بسبب وقوعها على طريق التجارة، وازدهر فيها الفن المعماري حتى بدأت تدخل عصر الانحطاط في نهاية العصر البيزنطي، ثم فتحت على يد يزيد بن أبي سفيان عام ٦٣٤م، فأصبحت أموية وأقيمت فيها القصور وازدهرت حتى تحولت العاصمة إلى دمشق، ثم حلت بها كوارث مبيحة مثل زلزال عام ٧٤٩م.

هذا سره موزج جداً عن تاريخ المدينة، أما الضواهد الأثرية الباقية فهي تتوزع في أنحاء المدينة، تذكر أهلها بعراقلة الماضي.

في كل يوم تشرق فيه شمس المدينة تحمل معها نضجات أهل الكهف الرائدة عظامهم النخرة في بطن الجبل في منطقة أبو علندا شرقي عمان، حيث السكينة، و زادهم... وسيت الفتية الذين آمنوا ببرهم و زادهم هدى. ربما ترجع القصة إلى عهد الحاكم تراجان (٩٨-١١٧م) أو دافيدوس الذي حكم (٢٤٩-٢٥١م) مهما يكن فقد حملوا بذرة نور التوحيد وانطلقوا يريدون وجه الله ليحسوا راحته في الدرب يهش على غنمه تستوقفه قصصهم. وما بين النقاء وصوت التوحيد يترك القطيع ويرحل معهم ليلحق به كلبه ويصيح جزاء من قصتهم.

الكهف الشرقي يسمى بـ "الرقيم" ساحة ترابية، يتر و شجرة زيتون، ثم بوابة الكهف الذي زينت واجهتها بحنفيات وأنصاف أعمدة، زخارف نباتية وهندسية، تفتح على قاعة تعبرها وسع ثلاث درجات، قبور حجرية تغفو على الجانبين... عليها

عمان التي امطرت سماءها، وفاض به صدر المدينة، فسل أشجارها، ويصوتها، وحجارتها، ثم أشرقت الشمس الفتية على أهدابها تتراقص عصافير النوري المحلقة فوق يسامد سندسي يحكي قصة المدينة، ويشهد على تاريخها الذي سوف القلب بعض أوراها قبل التجوال في أماكنها الأثرية. ترجع قصة الاستيطان في عمان إلى ثمانية آلاف سنة، أما حكاية الأبنية الضخمة فترجع إلى العصر الحجري الحديث الذي انتهى سنة (٥٠٠ ق.م) فقد أقيم بها العديد من الروم المستديرة، وفي تلك الفترة عرفت صناعة الفخار والنحاس، ثم تطورت المعرفة بقدم الهكسوس الذين قدموا من مصر ومعهم بنور الحضارة، ثم جاء الممونيون الذين استوطنوا هذا المكان وأطلقوا عليه اسم ربة عمون، وأقاموا ملكة عمون التي تحولت فيما بعد إلى "عمان".



كهف أهل الكهف



سان الحديدية مثارة لضيء بين الفسنة والأخرى بقمص مختلطة.

✦ خربة ياجوز، للوصول إليها عليك أن تسلك درباً محفوفة بأشجار الجوز الصفراء المنتظرة لربيع ينمضها، صوت خرير الماء يتراقص عبر ساقية تجاور الدرب وتندحر إلى الوادي، وحين تصل إلى بداية منطقة شفا بدران، حيث جامعة العلوم التطبيقية، تجد هناك قصة أخرى من قصص الماضي، مدينة رومانية ترجع للفترة ما بين القرن الرابع وحتى السابع الميلادي، بيت روماني صغير تأكلت جدرانها، لم يبق منه سوى بضع حجارة وقناطر، وحيثما كان يتدفق فيه الماء، ينافك أجساد الصبيا، ويتسكب على أرض

شفا بمساحة مجاورة. صعدت باتجاه معاصر العنب حيث الأجران الحجرية وسواقي يسيل فيها عصير العنب الذي جف الآن، في الزاوية طاحون حجري صامت، استولت عليه الطحالب الخضراء بمرور الزمن.

من بعيد أسمع صوت أجراس الكنائس متصلصل فأصعد صوب الكنيسة تبتين البيرزطينيتين، أتوقف عند الأولى.. أين الجدران؟ أين المصلين؟ أطياف.. ظلال شعوم كانت لتراقص، والحة البخور أعمدة حجرية، رؤوس تيجان، الآن يتوحد صوت الأذان المنبثق من الحاضر مع صوت ترانيل الماضي ليعلم أن

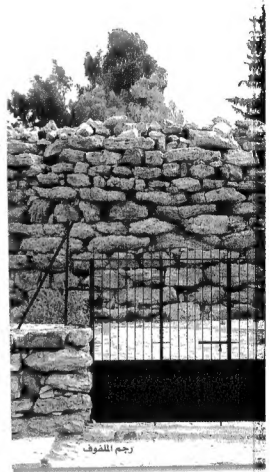
إله الكون واحد. ما بين الكنيسة تتناثر أعمدة حجرية بانتظار أن تنهض من رقادها ليعاد إعمار الموقع، كنيسة أخرى ومدفن حجري تهبط إليه عبر سبع درجات حجرية، لتجد مصطبة أمام المدفن الذي تغلقه بوابة حديدية المكسر القفل وتصدع الباب لتستمر منه كل حكايا الزمن العتيق.

أنجول في أنحاء الكنيسة، أتوقف عند

بوابة حديدية.. ثم بلك شالك يحيط بالمكان يضم أشجار اللزاب، وسط تمايزات شتى، قصرام قبر؟ فالحكايا منه كثيرة، أعبّر وسط مساكن خضراء، حيث مركز ترميم الآثار ليستقبلك تماثيل من الحجر البازلتية (للشيخ العموني) الذي يرتدي ثوباً طويلاً ويضع على كتفه شالاً ويعتمر قبعة، يقف على أهبة الاستعداد.

سلمت على الشيخ ثم عبرت إلى الزمن الماضي، حيث القرن الثالث للميلاد، زمن بناء القصر الذي يتكون من بناء مربع الشكل يبلغ طول واجهته أربعين قدماً، هي كل زاوية من زواياه الأربع بروز النشء فوقه قبة تقطن السقف، وعلى القبة جرسية من الحجر.

أمام الضريح مصطبة حجرية، ويأبى قبر حجري متصدع، حيث خيوط الشمس التي تسمح جدران القصر ليظل وسط بيوت



رجم اللخوف

لمنطقة الهاشمي الشمالي وعند الإشارة الضوئية يستوقفك قصر نوبجيس القصر الذي تحيط به قصصاً غامضة.



خربة ياجوز

يعرفه سكان عمان الذين لعبوا في ساحاته، وتسلفوا درجاته صفاراً، شاخوا وبقي المدرج شامخاً.. اقواس وحنايا ثم أعتبر إلى الداخل حيث ثلاث طبقات حجرية من الدرجات، تصل بين الطبقة والأخرى عتبة حجرية تقارب المترين في عرضها، ويفصل بين هذه الطبقات ممرات.

في الطبقة الثانية من المدرج أقبية يتصل بعضها ببعض، وفي الأعلى غرفة الإمبراطور.. سلاماً يا سيدي... ها آنذا أصعد إليك... اطل على الأعلى فأرى حجرة جميلة تعلوها قبة حجرية ومحرابين يحيطان بها مئتان بالإنحراف، هنا أصير حمامة أحلق بها سماء عمان أشد لها، وأصلي لخالفها بأن أحمها، ثم أهدمها إلى الساحة الكبرى وقاعة المسرح الذي تتغنى فيه الشمس فتشرقه صباحاً بشعاع ذهبي وتختفي عصرًا لتترك ظلال وردية تشبه المسرحيات التي كانت تلالل عليه وقد ألفها مشاهير اليونان مثل سوفكليس وإسخيلوس، ففي الصباح كانت تعرض للمسي، وقبل المغرب المسرحيات الساخرة، وقد شهد المسرح العديد من المآزات والألعاب الرياضية.

الآن أصل صوب جبل القلعة التي تودعها الشمس بين بقايا مدينة أثرية ترجع إلى العصر الحديدي الأول (١٢٠٠-٩٥٠ ق.م)، ثم يبق منها سوى أطلال، وسور يحيط بالقلعة. هنا يرجع إلى عهد بطليموس فيلادلفوس (٢٨٥-٢٠٢ ق.م).

صرح شامخ يحل على المدينة وبقايا هيكل روماني كان به تمثال هرقل، لم يبق منه سوى بضعة قطع صغيرة من الرمز، يقع قريباً منه البرج الوحيد الذي يطل على قلب المدينة. هنا تحلق مثل نسر تشاهد بيوت عمان وأسواقها ومدرجها الشهير.

ثم تسير إلى العصر الأموي ومقر الحاكم والقصر الأموي الواقع بين ساحتين تعلوه قبة وعقد برميلة، زخارف ونقوش أموية، وقبة تذكر بمسجد الصخرة، بالقرب من القصر هناك بركة حجرية كانت مليئة بماء الماء، بجانبها بوابة سرداب لا أحد يدري إلى أين يقضي (ربما إلى الزمن الغابر).. عمان الأجمل.. صمان الحب الأخوي.. صمان الأجمل.. أسير صوب عمودين شامخين بينهما جسر حجري، ارتفاع زامي، تتساقط على قفلات الحكمة التي تستقي المدينة من نبعها، تنصطر سطرًا آخر من سفر المجد عبر سنوات الزمن الحاضر.



حاضرة مجاورة لهما، وحوض للهرس يعلوه حجر الرص.

زيت الزيتون ونبذ العنب، هذه بضاعة قرية عبدين الريفية التي أنشئت في بداية العصر البيزنطي وبداية العصر الإسلامي. هناك بقايا مصلى قديم دفن تحت أرضه بضعة جرار في واحدة منها مصكوكات ذهبية، وكذلك بقايا كنيسة بيزنطية تجاور تلك الحاضر.

صمان مدينة جميلة وغنية وواحدة مثل وجه صبي، كل حجر فيها ينطق، كل شجرة من أشجارها تعطي نغماً جميلاً، ها آنذا أتجه إلى قلب المدينة النابض، حيث أصوات الباص، وإنحة العطار التي تعبق من الحوانيت الحديثة لتختلط برائحة الطيب المتبعث من بقايا الحمام في،

♣ سبيل الحوريات، صبية تنهادر يتطير شعره المنسول على كتفيها، التراها من حوريات الماضي أم من بنات عمان؟

يرجع تاريخ المكان إلى الفترة الواقعة ما بين القرن الثاني وأوائل القرن الثالث للميلاد، حيث يتألف من ثلاث حنايا نصف دائرية تعلو كل واحدة منها قبة، تعلو على حوض السباحة حيث النوافير التي اندثرت الآن، ولم يبق منها سوى أصداء الماضي، كان هنا فرح.. صبيب.. نقر دوهف.. وحكايا تشبه ألف ليلة وليلة، لكن ضوء الضياء غاب وأظلمت المدينة، وتحول السبيل إلى خان ينزل فيه المسافرين.

اتخذت الحرب إلى المدرج الروماني الذي يرجع تاريخ بنائه إلى القرن الثاني الميلادي والذي أنشئ تخليداً لزيارة القيصر هدران إلى عمان عام ١٣٠م.

في بطن الجبل ينتصب المدرج الروماني

المحارب والذبح... ألح جرن المعمودية مليء بماء المطر... اغسل فيه وجهي، حجرات متداعية.. قناطر.. أجران كثيرة، أربع زاسي لألح سرب حمام يحلق في السماء إحدى الحمامات تسقط في أصمق بئر مهجور يغطي حجروكاته يكيم أفواه الماضي.

من يا جوار إلى عبدين.. المنطقة الأكثر ثراءً وجمالاً في عمان، ولا أنسى في دربي أن امرئ صلي رجم المنكوف في جبل عمان الذي يرجع للقرن السادس ق.م حيث هو واحد من الأبراج الثلاثة عشر التي أنشأها العمونيون حول صمان من أجل الدفاع عنها، ولتكون مركز تجمع زراعي يقيم في كل واحد منها شيخ خلال مواسم الحصاد، الآن الرجم يجاور الدرة الأثرية التي داخل إليه!

أشجار السرو الحرجية تغطي المكان، ابحت عن بوابة حجرية لا أعبر منها إلى حجرة تقضي إلى معصرة العنب التي تحتضن قنطرة إسمنتية كانت تنهار في قلوبها العنب.

حجرتان متجاورتان تهسم أولهما للأخرى.. يربط بينهما قنطرة حجرية، يتم في الأولى عصر العنب الذي يسيل إلى ثوب فخارية نحو مصفاة محفورة بالحجر، ليعبر إلى الأخرى يبعث عن بئر تعلوه قنطرة فخارية يحمل الفاض العنب، وعندما تقضي البئر الأولى ترسل فيضها إلى البئر الثانية. يا للآبار الطافحة بنبذ الماضي..

دخلت إلى معصرة الزيتون فهي تتكون من حجرتين منصبتين يبلغ ارتفاع الواحد منهما حوالي المترين، بينهما فراق يوحى بأن هناك ذراعاً خشبية كانت تربط بينهما، ثم

